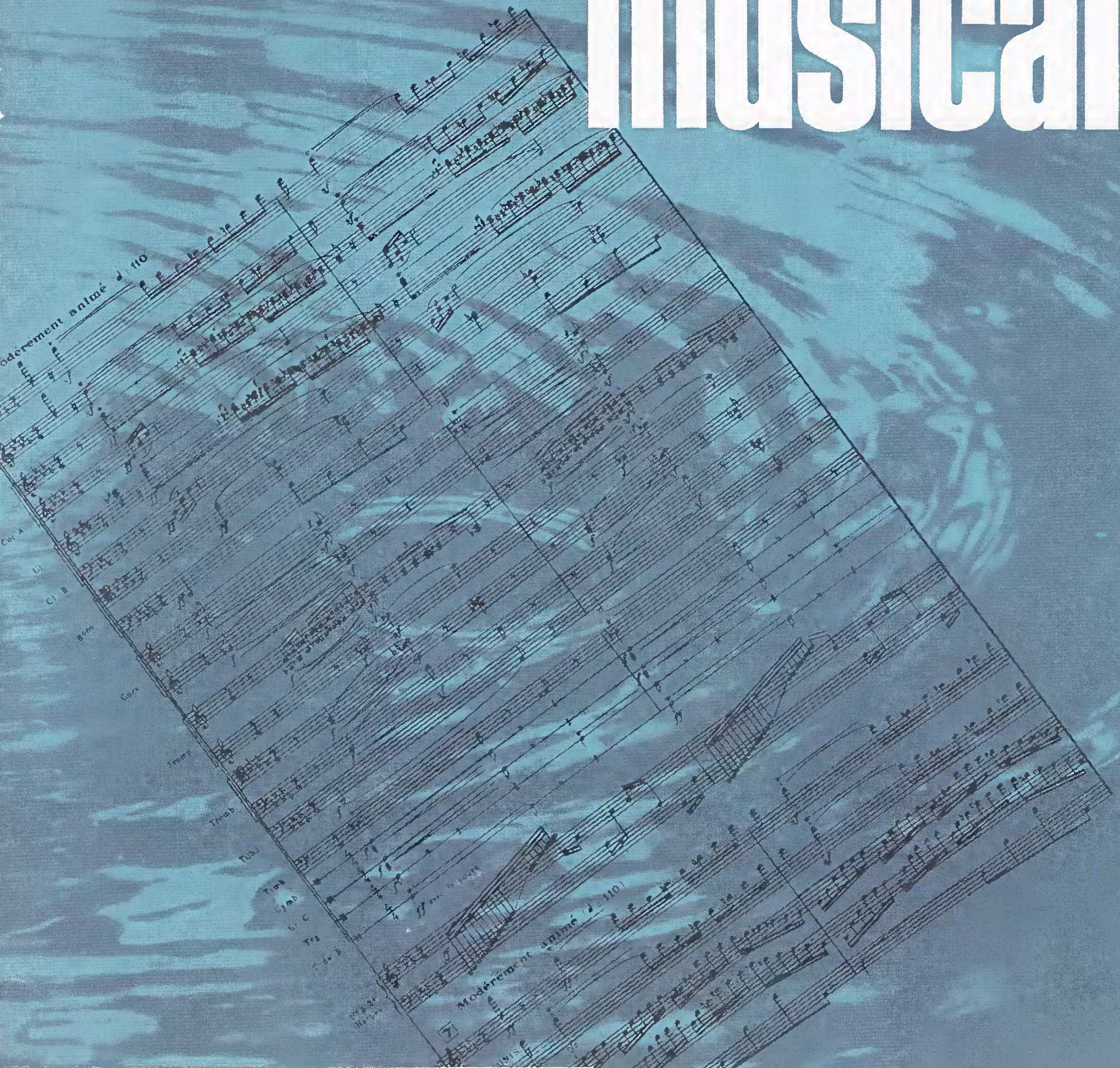
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 5 F. / MAI 1973

198

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 30** - Etranger : **F 36**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 40** - Etranger : **F 46**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS

La revue ne paraît pas en août et septembre

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 5**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 7**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

28e Année — N° 198 MAI 1973

Sommaire

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

par Anne-Marie CHARTREUX

LES SIX SONATINES POUR PIANO DE MAURICE EMMANUEL

Bar-sur-Aube 1862 - Paris 1938

Les six sonatines pour piano furent écrites entre 1893 et 1926.

Cependant, dès 1877, encouragé par le compositeur bourguignon Charles d'IVRY, le jeune Maurice EMMANUEL s'essayait déjà à la composition de **sonates** ou pièces diverses pour cet instrument, en même temps qu'il poursuivait de sérieuses études générales. Il passe en effet ses baccalauréats ès sciences et ès lettres à Dijon.

A partir de 1880, date à laquelle il entre au conservatoire national, il préparera sa licence ès lettre ; puis, il entreprendra deux thèses (1) qui l'amèneront à faire des recherches approfondies sur le rythme et la musique grecs en général.

Les ressources offertes par la musique modale d'origine savante ou populaire lui font entrevoir les possibilités d'un renouveau du langage musical dont il ressent profondément la nécessité.

Sa **sonate pour violoncelle et piano,** écrite en 1887 en mode de mi, fut si sévèrement jugée par son maître Léo DELIBES, qu'elle lui interdit l'accès aux épreuves du concours de Rome.

Néanmoins, six années plus tard, en 1893, Maurice EMMANUEL écrira **3 préludes** pour piano, intitulés : **Dactyles, péons et ioniques, iambes.** On peut penser qu'ils furent inspirés sinon de la modalité, du moins de la métrique grecque.

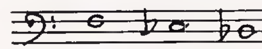
Le produit de cette intéressante initiative ne nous est pas parvenu, volontairement brûlé au même titre que la plupart de ses premières compositions. Il interdira l'exécution publique de celles qui ont échappé à la destruction.

Maurice EMMANUEL ne nous laissera que six œuvres pour piano, reflet de trente-trois années de sa carrière de compositeur. Il donnera à chacune le titre de sonatine, réservant celui de sonate à sa musique de chambre pour plusieurs instruments.

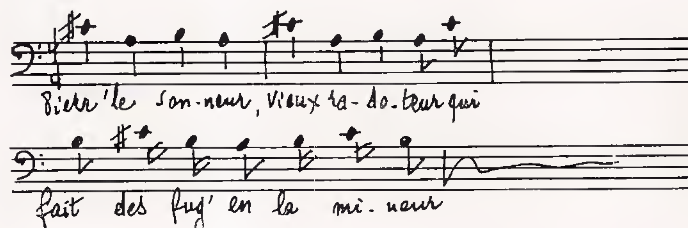
Elles répondent à un besoin naturel de concision dans le style, et de rigueur dans la forme, en opposition aux « fresques » pour piano seul, ou aux brillants concertos encore très en vogue, et vont ouvrir la voie aux sonatines de KŒCHLIN, RAVEL ou ROUSSEL pour n'en citer que quelques-uns. Maurice EMMANUEL s'exprime pleinement, sans soutien orchestral, dans des œuvres de brèves dimensions qui tendent à exploiter avec un vocabulaire nouveau toutes les séductions sonores du piano.

La sonatine n° 1 opus 4, dite « Bourguignonne » est la première œuvre pour le piano dont Maurice EMMANUEL autorise la publication. Il la dédie comme les **sonatines n° 2 et 3** au pianiste Isidore PHILIPP (Budapest, 1863 - Paris, 1958), qui sera de 1907 à 1934 son collègue au conservatoire. Leur abondante correspondance témoigne d'une réelle amitié et d'une profonde estime, amitié d'autant plus nécessaire à ce moment de la vie du compositeur, qu'il se trouve depuis 1887 en pleine crise morale. Son exclusion du concours de Rome le marque profondément.

D'une part, il va trouver du réconfort auprès d'Ernest GUIRAUD, professeur au conservatoire depuis 1880, qui l'encourage à perservérer dans la voie qu'il s'est tracée ; d'autre part, le terroir bourguignon va ranimer son ardeur à la composition, et inspirera à cette nature sensible et vibrante les quatre mouvements de la **sonatine n° 1.** Le piano va devenir un confident, témoin des émotions qu'il a éprouvées en entendant les carillons de Notre-Dame de Beaune et de Saint-Bénigne de Dijon. Le premier sur trois notes



qui dut servir de prétexte aux enfants de chœur qui, vers 1875 (Maurice EMMANUEL avait alors treize ans), chantaient.



Le second sur quatre notes



dont il exploite les sonneries du quart, de la demie, des trois quarts ou de l'heure.

Le caractère statique du premier mouvement se retrouve dans le troisième qui est la reproduction exacte d'un des

---

(1) L'une sur *la danse grecque antique d'après les mouvements figurés,* l'autre portant sur *le répertoire des termes qui expriment en grec les mouvements de la danse.*

airs, charmants dans leur simplicité, inventés par VIVANT le vieil aveugle, carillonneur de l'hôtel - Dieu de Beaune pendant plusieurs décennies.

Toutes différentes sont les deuxième et quatrième pièces de cette œuvre, consacrées à la danse : un **branle de Bourgogne** et une **ronde à la manière morvandelle.** « Les danses, dont les rythmes seuls ont été conservés, à défaut de souvenirs mélodiques, s'exécutaient encore en 1875 aux vendanges de la côte de Beaune, lorsque la journée était finie », et que les violoneux accompagnaient et entraînaient danseurs et chanteurs par une musique enjouée et pleine de verve.

Les quatre mouvements de cette **première sonatine** témoignent d'un profond attachement à la terre de son enfance où il aime faire de longues randonnées à pied comme le faisait BEETHOVEN dans la campagne viennoise.

C'est en hommage à ce dernier, qu'en 1897, Maurice EMMANUEL écrit sa **deuxième sonatine opus 5** intitulée **Pastorale.**

L'argument et le nombre de mouvements lui sont fournis par les trois chants d'oiseaux utilisés dans le deuxième mouvement — **scène au bord du ruisseau** — de la **sixième symphonie « pastorale »** de BEETHOVEN : **la caille, le rossignol, le coucou.** Autour des volètements et des cris de la caille, l'oiseau des moissons et des prés, des longs trilles rêveurs du rossignol, cernés par un motif de berceuse, et des insistantes onomatopées du coucou, c'est tout un climat que Maurice EMMANUEL recrée, une atmosphère des bruissements et de murmures faite de délicats enveloppements, de souples arabesques.

Le choix des timbres, dû à la judicieuse répartition des plans sonores, est ici parfaitement suggestif du décor champêtre. A propos du rossignol, Charles KŒCHLIN lui écrit : « Il y a dans cet andante une intime compréhension de la nuit et de la campagne... c'était une assez grosse partie que de traiter ce thème de BEETHOVEN... Mais, selon mon avis, vous avez gagné cette partie. »

Lorsqu'en 1920, Maurice EMMANUEL écrit ses **troisième et quatrième sonatines,** l'une sans titre, l'autre sur les modes hindous, vingt-trois ans se sont écoulés depuis la composition de la **« pastorale ».**

Durant cette période, des événements importants marquèrent la vie du compositeur. Après la soutenance de ses thèses en 1896 et son mariage en 1898, Maurice EMMANUEL va connaître une série de déceptions d'ordre professionnel. Le chimiste BERTHELOT affirma qu' « il quitterait le collège si les trombones y entraient », après un vote quasi-unanime des professeurs du Collège de France qui avaient décidé de la création d'un cours d'histoire de la musique dont la chaire lui revenait. La commission du budget supprima le traitement du futur chargé de cours qui fut réduit à enseigner l'histoire de l'art dans les lycées jusqu'en 1904. Il est alors nommé maître de chapelle à Sainte-Clotilde, et, appliquant les directives non conformistes de PIE X (2), il y introduit un chant grégorien rigoureux ; le clergé local et les fidèles l'obligent à démissionner deux ans plus tard.

L'insécurité morale et matérielle dans laquelle il se trouve lui pèse lourdement. Le doute s'installe de plus en plus profondément en lui. Il va brûler une **sonate en ut mineur** pour piano, dédiée à BOIVIN, écrite en 1903 où il tentait non pas un exercice d'école dans le style beethovénien mais un retour à une écriture tonale classique qui ne correspondait en rien aux tendances de son inspiration. Ce n'est pas la forme, le cadre classique, qu'il rejette, mais un langage tyrannique qui réduit le compositeur à n'utiliser que deux gammes ou un chromatisme insaisissable. Il a besoin d'une architecture solidement charpentée et équilibrée qui l'aide à s'exprimer plus librement.

Désorienté par cette série d'épreuves imméritées, il ne reprendra confiance en lui qu'après sa nomination à la chaire d'histoire de la musique où il succède à son ancien maître BOURGAULT-DUCOUDRAY.

En ce qui concerne le domaine du piano, il nous faudra donc attendre 1920 pour voir naître deux chefs-d'œuvre d'inspiration toute différente.

La **sonatine n° 3 opus 19** ne porte pas de titre, contrairement aux deux premières, « plutôt régies par le bon plaisir » selon Alfred CORTOT. Elle comporte trois mouvements.

Le premier répond à peu près quant à la forme aux exigences d'un premier mouvement de sonate ; cependant l'allure en est assez libre. Le langage, décidément modal, s'affranchit des règles qui lui sont d'ordinaire imposées dans le cadre de la forme classique. Parfois, on pourra néanmoins parler de rapport de modalité ; la liberté du discours n'en souffre en aucune manière. Maurice EMMANUEL va droit à l'essentiel de ce qu'il veut exprimer, ce qui explique l'absence de développement au sens germanique où nous l'entendons généralement.

Le deuxième mouvement est l'évocation d'une conversation courtoise, pleine de charme et d'élégance, qui se voit contrariée dans la période centrale par une intention dramatique dont l'écriture musclée contraste avec celle des deux parties qui l'encadrent.

Par sa découpe en séquences et son caractère gaillard et rustique, le troisième mouvement **vivace** rappelle la **ronde morvandelle** de 1893, bien que moins incisif et nerveux. Dans ce mouvement le style se dépouille : l'écriture se réduit presque exclusivement à deux voix superposées.

Cette **troisième sonatine,** créée le 28 mai 1921 par Yvonne LEFEBURE au Cercle Musical et Dramatique Indépendant de Paris, apparaît comme témoin d'une œuvre alerte, concise et élaborée. Elle relève d'un attachement à l'esprit classique nourri de culture antique et populaire.

La même année, Maurice EMMANUEL écrit donc sa **quatrième sonatine opus 20.** C'est une œuvre qui répond à de nouvelles préoccupations modales et rythmiques. Elle est sous-titrée **« en divers modes hindous »** et se trouve entièrement argumentée par l'emploi exclusif de quelques modes de type classique tels que les modes : **Shri, Khammaja, Kalyana...** Il en résulte un langage totalement renouvelé grâce à l'intégration totale des principes de la modalité exotique dans le procédé harmonique européen. Elle est une « identification

---

(2) Motu proprio de 1903 sur la musique sacrée.

des tonalités occidentales chargées en un subtil compromis de recueillir les éléments de diverses échelles sonores utilisées ici » ; outre ces propos tirés d'une lettre adressée au dédicataire Feruccio BUSONI, Maurice EMMANUEL offre à l'interprête une brève explication en tête de la partition : « Les Hindous, qui possèdent soixante-douze modes mélodiques (3), ne pratiquent point nos accords. Les pièces qui suivent sont donc une utilisation harmonique, libre, de diverses échelles empruntées à ce très riche fond. »

Depuis les **mélodies orientales** (1836) et les **brises d'Orient** (1845), deux recueils pour le clavier de Félicien DAVID (1810-1876) bien des compositeurs seront tournés du côté de l'Orient pour y trouver de nouvelles sources d'inspiration. Ils ont exploité le côté anecdotique d'un Orient de fantaisie, dans des œuvres qui leur réservaient des succès souvent plus faciles qu'honorables.

Il faut attendre les recherches de BOURGAULT-DUCOUDRAY sur les musiques d'Orient et de Grèce pour envisager avec sérieux les ressources offertes par les modes et rythmes de l'Orient.

L'influence de ce compositeur, qui fut son maître, le contact des orchestres indonésiens à l'exposition universelle de 1889, sa vaste culture humaniste et sa connaissance parfaite des modes grecs et grégoriens, tout cela suscita chez Maurice EMMANUEL un intérêt passionné, à la même époque que ROUSSEL pour les musiques de l'Inde, nouvel apport à son langage modal.

Cette sonatine dédiée au pianiste et compositeur italien Feruccio BUSONI (1866-1924) ne fut créée en France que le 23 avril 1932 par Robert CASADESUS à la Société Nationale de Musique.

Aucun orientalisme facile dans les trois mouvements qui la composent : l'œuvre est souvent jugée ingrate au premier abord. C'est à l'esprit même de la musique indienne que Maurice EMMANUEL se soumet. Ici, chaque note est expressive, chaque phrase a sa couleur et sa signification propre.

Le premier mouvement, bien que traité en style d'improvisation répond à un canevas rigoureux où des retours épisodiques de cellules rythmiques, ou mélodiques, ont une fonction sécurisante. Le graphisme est alerte et dépouillé ; le discours souvent monodique, se voit parfois nourri d'une polyphonie toujours sobre. Les effets de timbres et les attaques ont ici une grande importance. Maurice EMMANUEL va se montrer minutieusement précis quant aux indications d'interprétation ; en effet, le temps musical dans la musique indienne provient d'un système qualitatif : fort-faible et non quantitatif : long-bref.

Le caractère lancinant du début du deuxième mouvement, **adagio,** s'apparente à celui du **Gibet,** deuxième pièce de **Gaspard de la nuit** que Maurice RAVEL écrivait douze ans plus tôt.

Vient enfin un mouvement **allegro deciso** très contrasté, avec changements de chiffrages de mesures fréquents; cet **allegro** nous apparaît comme une brillante fantaisie, construite sur une alternance de périodes soit rythmiques soit mélodiques nettement caractérisées.

Si, dans le cadre d'une œuvre écrite **« sur divers modes hindous »** ce troisième mouvement peut nous sembler hybride (Maurice EMMANUEL y introduit une valse), il n'en est pas moins fondé essentiellement sur une utilisation des particularités dynamiques des modes en question dont, presque seuls, les aspects mélodiques avaient nourri les premier et deuxième mouvements.

Le piano donne ici sa pleine mesure. Les critiques (4) ont parlé de « foudroiement mélodique et rythmique », de « ruissellement de la fantaisie » et d' « irisation » (5). On a également comparé cette **quatrième sonatine** à certaines estampes japonaises (4), comme la vague de HOKOUSAI.

La vitalité rythmique qui s'en dégage, l'équilibre, l'aspect incisif et stylisé du trait permettraient en effet de rapprocher les deux graphismes : d'une part celui de la **sonatine opus 20,** d'autre part celui des estampes en général, d'autant qu'elles rappellent souvent le geste et la danse. Or il semble que ce troisième mouvement soit, plus que les deux premiers, inspiré de la danse.

Une capricieuse et habile fantaisie nous fait passer à maintes reprises d'un motif percutant et agressif, qui reflète peut-être les frappés irréguliers sur les tablas, à un tournoiement ternaire expressif et régulier, caractéristique de la valse.

Cette sonatine nous apparait un peu raffinée sur les modes et les rythmes et témoigne d'une parfaite harmonie entre émotion et pensée.

Inspirée elle aussi de la danse, la **sonatine n° 5 opus 22** fut composée en 1926 et créée par son dédicataire Robert CASADESUS le 26 janvier 1929 à la Société Nationale de Musique, en la salle CHOPIN-PLEYEL à Paris.

Depuis toujours, Maurice EMMANUEL s'intéresse au geste rythmé comme germe de la musique. Esprit curieux, il se passionne autant pour l'orchestique grecque dans l'Antiquité que pour la danse populaire.

Dans cette **cinquième sonatine** c'est une des traditions musicales françaises qui retient son attention : la suite de danses classiques (6), qui devient plus purement musicale par l'élégante fantaisie du compositeur.

Mais, bien que s'inspirant de la structure imposée par FROBERGER vers 1650 (**l'allemande** est remplacée ici par une **ouverture** à la française) c'est plutôt l'esprit des **« ordres »** d'un COUPERIN qui inspirera Maurice EMMANUEL.

Cette sonatine, de même que la sixième composée également en 1926, est le fruit d'une halte faite au cours des huit années consacrées à la composition de **Salamine.**

---

(3) Répertoriés par le capitaine C.R. DAY in *The music and musical instruments of southern India and the deccan.* London, 1891.

(4) Raymond SCHWAB, alias Jean DECAINCOURT, le 26 avril 1932.

(5) René DUMESNIL in *le Mercure de France* du 15 mai 1932.

(6) Orchestrée en 1934-35, la *sonatine n° 5* portera le titre de *suite française.*

Maurice EMMANUEL trouve le repos en la rigueur formelle classique. On retrouve ici son goût naturel d'architecture solide qui va lui permettre, à travers cette **sonatine « alla francese »** et ses six différentes parties, de s'exprimer en un langage tout à fait personnel et des plus avancés, tout en restant respectueusement fidèle aux exigences du passé. Maurice EMMANUEL prouve ici combien cette alliance est heureuse. Ce n'est pas un retour à la musique des XVIIe et XVIIIe siècles, mais un renouvellement de la forme suite que tente le compositeur. Il a pu le faire parce qu'il avait l'intelligence des besoins d'expression de son époque et il savait qu'une forme se doit d'évoluer avec le temps.

Malgré un langage nouveau, cette **cinquième sonatine** reflète les qualités auxquelles Maurice EMMANUEL était particulièrement sensible dans la musique des clavecinistes : la concision, la sobriété, le charme...

Les **cinquième et sixième sonatines** sont aussi différentes l'une de l'autre que le furent les troisième et quatrième, écrites elles aussi en une année.

La **sixième sonatine opus 23,** de même que la troisième, ne se recommande d'aucun argument.

Maurice EMMANUEL la dédie en ces termes : « A Yvonne LEFEBURE, une amie chère, ces croches lentes ou véloces, que ses doigts perlineront. »

Nous avons pu constater combien la **troisième sonatine** était différente de la quatrième, et pourtant, celle-ci prolongeait les recherches entreprises dans la troisième, notamment dans les domaines du rythme et des modes.

La remarque est également valable pour les **sonatines nos 5 et 6,** mais cette dernière est un testament pianistique. Elle est cependant la plus courte de toutes les œuvres pour piano que le compositeur nous a laissées. Tout ce qui fut l'apport original d'EMMANUEL au cours des cinq œuvres qui nous ont intéressés précédemment se retrouve dans les trois mouvements : **scherzando, adagio** et **presto con fuoco** : jeux sur les modes, les tonalités et les rythmes, et, dans la construction, une rigueur et un équilibre qui n'excluent pas, parfois, une complaisante fantaisie. Tout s'unit en une harmonie parfaite et féconde.

Nous n'en déplorons que davantage le nombre trop restreint des œuvres pour piano que Maurice EMMANUEL a jugé dignes de nous parvenir.

Les six sonatines pour piano de Maurice EMMANUEL, image de « la grandeur dans la miniature » (7), témoignent d'une invention de chaque instant. Elles sont l'œuvre d'un homme qui a su mettre son érudition, son honnêteté et sa sensibilité au service de l'Art musical, sans jamais satisfaire aux consignes de la mode. L'œuvre pour piano, par la nouveauté de son langage modal et rythmique, servie par une technique instrumentale habile et raffinée, devait contribuer à rendre à Maurice EMMANUEL, la place de premier plan qui lui revient dans l'histoire de la musique vivante, place à laquelle sa trop grande modestie ne lui a pas encore permis d'accéder.

---

(7) Fred GOLDBECK, entretien, février 1972.

BENVENUTO CELLINI : PERSÉE ET MEDUSE (*)

par Michel GUIOMAR

Des raisons immédiates apparaissent à l'isolement de Berlioz sur la scène lyrique française au soir de l'échec de **Benvenuto Cellini** en 1838 ; obscurément, certaines données, pourtant réussies, de l'œuvre appelaient cet échec. Nous avons précédemment suggéré que Berlioz l'écrivit comme un jeu qui, à lui seul destiné, rassemblât trois hantises majeures, le désir créateur, la passion lyrique, la Fête, celle-ci invinciblement ouverte vers la pente naturelle de sa dévastation dont ses autres œuvres, sauf **Béatrice et Bénédict,** témoignent aussi, et que de ce jeu la règle qui donnerait à Berlioz la solitude créatrice nécessaire et tromperait le public s'était offerte dans **le Défi et le Masque,** dont nous voudrions examiner des signes et retentissements musicaux.

Le Défi est constant ; pour en dire rapidement quelques aspects du livret accepté et peut-être dicté par Berlioz, qui ne le critiqua jamais malgré les reproches qui lui furent faits, le défi provocateur de Cellini est indéniable, qui jamais ne se repent d'une vie peu exemplaire ; quelque flagornerie, de la désinvolture, une évidente fatuité, autosatisfaction que rehaussent encore certains interprètes, aggravent son cas. Nous sommes loin de la solitude désespérée de Tannhäuser, qui se révolte, au concours de chant, moins pour lui qu'au nom de la vérité de l'art. Benvenuto irrite par le droit qu'il se donne de berner, manquer de parole (malgré le serment des ciseleurs), enlever une fille, tuer ; devant Clément VII qu'il pousse à bout il est d'une telle arrogance que le pape, à lui obéir, se ridiculise, quand il accepte trop vite ce que l'artiste réclame : qu'on lui rende la responsabilité de fondre lui-même sa statue, « de ses fautes l'entier pardon », et enfin « celle qui m'aime et que j'adore ». Tout de même, Cellini n'est pas, en cela, un reflet de Berlioz, quand Tannhäuser était pourtant Wagner ; il faut donc bien qu'il y ait ici un masque et que l'admiration de Berlioz pour Cellini tienne du défi. Il est vrai que le compositeur, sans méconnaître le côté mauvais de son héros, voyait vraiment en lui le symbole de cette passion créatrice qui l'animait ; après l'échec de l'opéra, il écrit à son ami Humbert Ferrand, le 20 septembre 1838 :

« Nous avons eu tort de croire qu'un livret d'opéra, roulant sur un intérêt d'art, sur une passion d'artiste, pourrait plaire à un public parisien. »

Ce point de vue avoué est d'ailleurs précieux, puisque, nous l'avons reconnu, cet aspect de l'acte artistique dans l'œuvre se ressent finalement moins que les deux autres, de l'aventure amoureuse et de la Fête. La présence du masque est évidente par conséquent. La présence même d'un Pape sur une scène d'opéra risquait d'être comprise comme un autre défi ; Berlioz, sans rechercher systématiquement ce scandale, regretta que la censure en ait jugé ainsi ; il l'écrit à sa sœur, Adèle :

« La censure nous a ôté le Pape, il a fallu mettre à la place un Cardinal ministre. C'eût été curieux pourtant de voir Clément VII aux prises avec ce bandit-homme de génie. » (Lettre du 12 juillet 1838.)

On comprendra aussi le climat qui régnait à l'époque de Berlioz et le risque constant de scandale de l'œuvre pour les instances officielles de surveillance en apprenant encore que même le chœur invisible des pénitents au troisième tableau frôla la suppression parce qu'il donnait des Litanies de la Vierge en

---

Voir « L'Education Musicale », n° 192-194 et 196-197.

latin, donc, pensaient les censeurs, dans un climat liturgique sacrilège en ces lieux.

Retenons encore l'insolite présence dans un Carnaval de deux pénitents blancs et deux capucins, dont la foule ignore qu'ils sont faux, même quand ils en viennent aux épées, et le combat des moines est une provocation ; il faut la mort du « capucin » Pompeo pour que le doute se fasse sur l'identité de l'assassin. Dans un tel climat, cette mort est vite oubliée, musicalement au moins, et le fugato qui en chante l'effroi joue presque sur la parodie **(ex. 1)** ; il



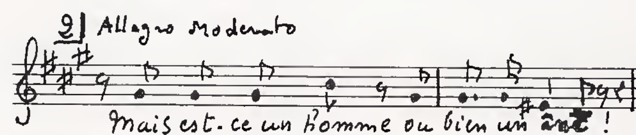
tourne court et, dénonçant ses paroles, le grandiose chœur final est une immense euphorie qui vient noyer les réparties inquiètes ou désespérées des acteurs du drame.

En ce Carnaval, ce n'est plus seulement le public que Berlioz vient défier, mais, semble-t-il, les chanteurs eux-mêmes, auxquels pour cette œuvre même il dut s'affronter, dont il souffrit (sa correspondance en témoigne) ; que pensèrent ceux-ci de l'ironie des librettistes que musicalement Berlioz rendit plus acerbe et cruelle ? Au noble tournoi wagnérien des chanteurs de la Wartburg s'oppose la parade de tréteaux et la rivalité d'Arlequin, « premier ténor romain » et Pasquarello, « un chanteur de la Toscane », dans le climat bouffon de la pantomime du Roi Midas. Qu'en dit la foule, après s'être à elle-même interminablement réclamé silence ? Elle murmure et répète, inlassable : « Regardons bien », comme s'il était préférable qu'un chanteur fût regardé qu'écouté ; la tradition des ténors qui « ténorisent » n'a guère changé, car c'est d'évidence un trait contre les contemporains et non contre ceux du XVIe siècle que Berlioz lance ici, en les rendant muets au profit d'une traduction instrumentale de leurs voix. Si Berlioz eut toutes raisons de se plaindre et méfier des chanteurs français, il n'était pas tendre non plus pour ceux de l'Italie, mais il était lucide, puisqu'il écrit plusieurs années plus tard (5 janvier 1844) à sa sœur Nanci :

« Pillet [directeur de l'Opéra], court la poste en Italie pour attraper un ténor, mais c'est lui qui sera attrapé ; il n'y a pas plus de ténor que de Phœnix en Italie à cette heure. »

Berlioz avait raison ; après trois semaines d'absence, Léon Pillet revint sans ténor !

Il est donc ingénieux, et très allusif, d'avoir confié à tel des instruments accompagnateurs d'une pantomime muette le jeu des « chanteurs » ; on sait combien, en des climats cette fois dramatiques, de la **Fantastique, Roméo et Juliette, Harold en Italie, La Damnation de Faust,** Berlioz éclaira ce qu'il entendait de ce **style instrumental** plus **expressif** parfois que la voix, que l'alto, le cor anglais. les cordes... commentaient ou remplaçaient. Qu'il en use ici pour fustiger est d'autant plus symptomatique de l'intention et les timbres doivent s'écouter : Arlequin bénéficie encore de la « mélodie » la plus pure aux cordes et d'un murmure musical flatteur pour l'accueillir, chœur diaphane sous lequel nous croyons éprouver vraiment sa démarche de rêve, mais Pasquarello en roi Midas se pavane parfaitement ignorant du doute des spectateurs, « mais est-ce homme ou bien un âne ? » **(ex. 2),** cinglante répartie. Nous trom-



pons-nous à entendre d'abord une interrogation, mais, dans la seconde partie de la mélodie une affirmation, une conviction, sur la désinence renversant en deux intervalles l'accord Majeur de do dièse, très persuasif ?

Insensiblement, du livret ironique notre examen glisse vers la musique ; la cavatine de Pasquarello mérite que, plus que jamais, nos citations s'écoutent dans le climat réel de leurs timbres : le Tuba solo qui **est** la mélodie du chanteur de Toscane, l'appui fort sur chaque 1er temps de la grosse caisse, le rythme des cordes **(ex. 3).** A l'occasion même de la charge



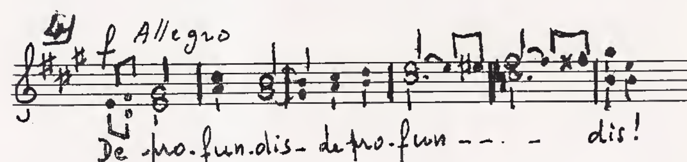
portée ici, nous saisissons une technique berliozienne créatrice d'un antagonisme essentiel à sa propre matière musicale et, par là, de notre désarroi : une harmonie particulière déjà proche de l'**harmonie de timbres,** ici la succession massive et lancinante des accords qui semblent naître aux cordes basses de l'appui initial de la grosse caisse est celle d'une répétition d'accords mineurs : La mineur (5 mesures), Ré. Sol, Ré, La mineur (5 mesures), dans un équilibre parfait, on le voit. Il faut ainsi attendre 12-13

mesures pour que la cavatine entre en Majeur. Or, indéniablement, le Tuba, en sa broderie et son appogiature lancinante **sonne** Majeur. Se forme ainsi un espace musical à la fois cohérent et dissocié ; une sorte de pédale harmonique-rythmique, alliant elle-même des timbres inconciliables normalement, cordes et caisse, semble porter temporellement une ligne mélodique qui lui échappe et avec laquelle elle fait jeu égal ; toute harmonie mise à part, le Tuba est ainsi, non pas une basse renversée (si cela peut se dire) de l'ensemble, mais le centre organisateur de l'espace des timbres et c'est tout de même de lui, contradictoirement à la basse harmonique que se diffracte le climat total. L'effet qui veut résolument être prompt, pamphlétaire, est assez prodigieux, surtout à la scène ; l'insaisissable paradoxal qui se ressent d'une structure si sommaire est le moment d'une déroute. En fait, cette pantomime est le cœur du spectacle de tréteaux et le début de la Fête dévastée ; son intervention provoque scéniquement ce que la musique contenait, une rupture si nous analysons bien les trois grandes phases du Carnaval : un grand crescendo, une densité grandissante dont se présentent les acteurs, les témoins et la foule. - Le spectacle de tréteaux. - Le drame, rixes, confusions et duel. Cette brève page témoigne de l'importance d'une analyse attentive qui tienne compte non seulement de l'écriture mais de toutes les données musicales et dramaturgiques pour traquer les pièges berlioziens ; les apparences anodines de la pantomime et des commentaires qu'elle suscite étourdissent, distraient comme ces prestidigitateurs de foire dont la parole **masque** les vrais gestes magiques.

L'œuvre entière, musicalement porte ce Masque et est un défi aux attentes traditionnelles du théâtre lyrique. Pour peu que, sans y entendre uniquement des maladresses, on veuille comprendre les intentions scéniques et musicales liées, des impressions contradictoires naissent en nous, d'admiration et, reconnaissons-le, d'inquiétude, et surtout d'un désarroi de notre écoute dont nous essayons de dire quelques causes et techniques : Elles tiennent en une seule intention de Berlioz : Pas un instant celui-ci ne permet au témoin de son œuvre de s'installer dans son confort de spectateur et d'auditeur ; à chaque instant, il ruine notre concept de continuité ou de cohérence, de scène à scène et entre chaque élément de scène. L'œuvre entière provoque ainsi un malaise et, à la fois, sollicite continuellement notre effort pour accepter comme telles les effractions de nos certitudes esthétiques, les dispersions et déplacements continuels de nos références et points d'appui scéniques ou sonores ; nous ne saurions les annoncer toutes mais parmi ces techniques, retenons au moins un espace sonore désunifié, une ambivalence et une ambiguïté constantes des phénomènes musicaux, soit que le même moment du drame porte à la fois le tragique et le bouffe, que la succession de ces deux caractères soit trop fréquente et sans transition ou même, nous en donnerons exemple, que la transition déroute, soit encore que la musique contredise le texte littéraire ou même l'efface au seul profit d'une musique verbale, d'une musique des mots, annihilant alors totalement les suggestions mêmes du livret.

—o—

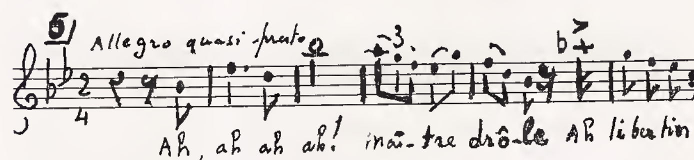
1. **Un espace sonore complexe :** Rarement une œuvre lyrique a proposé aussi constamment un espace scénique musicalement divisé ; constamment l'espace sonore de l'opéra est double : dès le premier tableau et la première scène Teresa est à sa fenêtre établissant immédiatement le symbole de cet espace intérieur de la demeure de Balducci et de l'Au dehors que hante le Carnaval ; invisible, Cellini et ses compagnons passent, dont le chœur homophone et ainsi parfaitement audible, dialogue avec les voix de la scène, Teresa et Balducci qui sort ; nous pourrions déjà retenir que ce chœur s'ouvre sur le motif dansant d'une ritournelle sans paroles (Tra la la la) que reprend tout de suite un « De profundis » parodique de la mort de Carnaval **(ex. 4)** premier



exemple d'une collusion entre le divertissement et un funèbre masqué.

A peine Cellini est-il entré, Fieramosca surgit ; l'obligation où il se trouve d'être caché et de « se taire », provoque au sein même du trio, ou des intrusions qu'il se permet dans le duo (dans une succession sans préparation du passionnel et du burlesque) une dualité évidente qui anime la scène jusqu'au retour de Balducci.

Le Final, malheureusement désormais tronqué était une grandiose conséquence de toutes ces dualités de l'espace sonore scénique ; découvert, Fieramosca, à l'appel de Balducci, était chassé, poursuivi par un chœur de voisines et de voisins ; l'Au dehors entrait ainsi en scène ; ce qui avait cerné l'œuvre durant tout le tableau l'envahissait et même l'espace scénique s'ouvrait, éclatait, préparait par toutes les façades s'éclairant et s'animant, le climat du deuxième tableau ; retenons au moins que l'agrandissement scénique et musical était appelé ici par la logique de l'œuvre et que le thème du fugato **(ex. 5)** méritait mieux que la coupure effectuée après



l'incompréhension parisienne de la première représentation. Il suffit d'entendre et de voir au contraire

le final développé du deuxième acte des **Maîtres-Chanteurs,** son exacte réplique, soupirant ridiculisé, trompé et rossé, chahut nocturne — pour regretter.

Au deuxième tableau, cet espace sonore se donne et se construit sur la scène elle-même, mais la dualité et la pluralité des pôles réels de cet espace tiennent cependant au fait qu'entre les personnages, la même irréductibilité règne qu'au premier tableau entre Fieramosca et les autres, et que la musique des tréteaux en principe est réelle aussi, dans son propre univers, quand l'ambiguïté anime celle de l'orchestre de l'Opéra, et que les chœurs peuvent dialoguer avec les tréteaux ; il résulte une complexité de l'espace sonore telle que Berlioz semble avoir particulièrement travaillé la mise en place de celui-ci : Habilement, il présente les groupes un par un en les isolant entre des fanfares initiales avant de les réunir ; le rythme et la puissance de la fanfare sont tels que chaque personnage ou groupe s'enferme d'abord ainsi dans la foule avant que celle-ci en effet, musicalement, vienne rassembler en elle-même les solitudes, masques, travestissements, le schéma d'entrée est simple :

Fanfare. - Balducci. - Fanfare. - Teresa. - Fanfare. - Ascanio/Cellini. - Fanfare. - L'ensemble de ces trois entrées, bientôt renforcé par les chœurs de la foule. - Fanfare.

Chaque entrée a son caractère propre : Balducci, une sorte d'arioso qu'entraîne cependant une lancinante succession de syncopes perpétuelles, ponctuées de pizzicati sourds de fête latente **(ex. 6)** ;

6) Balducci - Allegro mod...

Vous voyez j'es-pè-re que je suis

Teresa, une longue mélodie lyrique continue, soutenue par les mêmes pizzicati plus lourds mais aussi d'un halètement en porte à faux sur les temps **(ex. 7)** ;

7) Teresa - Allegro mod...

Ah que vois

les deux masques un dialogue incisif, d'imitations brèves, se reprenant l'une l'autre sans discontinuité, d'un effet de hâte secrète très éloquente, la foule enfin, un récit en valeurs égales sur la même note de La, s'enrichissant, brusquement vers la fin, de réparties vives et ornées et d'une homophonie harmonique accentuant la fin d'un crescendo qui a débuté, en fait avec la scène. Puisque chaque groupe donne des paroles différentes, échos de ses préoccupations et attentes, le texte littéraire résultant ne joue plus aucun rôle, ainsi que nous l'avons annoncé ; ajoutons que si Balducci parle à sa fille, celle-ci n'a pas écouté, qui clame comme si son père ne pouvait l'entendre, sa détresse de le quitter, Ascanio et Cellini enfermés dans leurs complots ne témoignent même pas qu'ils ont aperçu le couple du père et de sa fille et les bourgeois de Rome ne chantent que l'annonce des tréteaux. La confusion de l'espace sonore est totale.

On sait la suite ; le chœur des bateleurs et amis de Cellini chantant la parade qui va commencer est connu par l'ouverture **Le Carnaval romain** où Berlioz l'a réintroduit instrumentalement ; l'effet de double chœur est constant, et dualise à nouveau l'espace ; il est même curieux de remarquer que la partition y mêle la voix de Teresa aux premiers sopranos et de Balducci aux secondes basses. Ici encore le débit d'une précipitation inégalée (sauf dans Rossini) et le choc des deux chœurs enlève toute compréhension au texte, qui n'est plus qu'un prétexte sonore.

Il est inutile d'insister sur la dualité sonore établissant alors entre les tréteaux et la place Colonna elle-même, puisqu'elle forme la structure obligée de l'intermède. Le fait n'est pas nouveau, on le sait ; ne serait-ce que dans **Don Giovanni,** le Bal puis le Festin de Don Juan, deux autres fêtes dévastées, annonçaient ce parti scénique. Tout de même, sur le strict plan de l'espace sonore de la salle de l'Opéra lui-même, ce parti pose des problèmes de signification, puisque c'est l'orchestre, dans la fosse, qui donne la musique des tréteaux ; la convention, l'habitude dissipent ces problèmes, mais dans la mise en scène récente de l'Opéra, une brève trouvaille ingénieuse et à la fois à la limite de l'erreur, montrait qu'ils existent ; sur la cavatine de Pasquarello, instant de la rupture de la fête, surgissaient brusquement en avant, deux masques très inquiétants feignant de jouer l'un d'un indéfinissable cuivre cabossé, l'autre de la grosse caisse : ils se constituaient donc en interprètes faux, mais réels dans l'univers de la scène, de deux des instruments de la cavatine, quand d'une part les cordes demeuraient à l'orchestre, au même titre d'ailleurs que le son réel de la caisse et du tuba, et que d'autre part le tuba **aurait dû être** Pasquarello ; l'issue scénique témoignait du problème lui-même ; la foule de la place délaissait Pasquarello pour regarder les masques, le ridiculisant sans doute davantage, mais imitées en cela par les

spectateurs que nous étions, rompant ainsi l'intérêt de la pantomime elle-même.

L'admirable est que le troisième volet du Carnaval reprenne exactement là où le double chœur des bateleurs avaient interrompu les vrais acteurs du drame et que sur la dispute de Balducci et de son sosie de théâtre, la complexité des situations sonores précédentes se retrouveront, aggravée par la présence désormais du duo-sosie également de Pieramosca et Pompeo, reprenant les réparties de Cellini-Ascanio... La pluralité des facteurs de l'espace sonore atteint alors son paroxysme qui ne se dément certainement pas dans le final, aux paroles analogues et pourtant contraires du double chœur, troublé par les voix solistes.

Pour être plus bref à propos des autres tableaux, n'oublions pas, presque immédiate la scène où Teresa, Ascanio, Francesco, Bernardino dans l'atelier échangent de courtes phrases mélodiques, tandis que, invisible, à l'arrière-plan, chantent les ouvriers de Cellini ; effet très beau d'espace sonore répété deux scènes plus loin entre Ascanio et Teresa, d'une part, dans l'atelier et un chœur de moines, au-dehors, avec cette nuance qu'on l'entend venir, s'approcher, s'éloigner et que, contrairement aux autres pages évoquées ici, Teresa et Ascanio captent précisément la dualité de cet espace, se saisissent de la prière des pénitents, s'agenouillent et chantent une litanie semblable, introduisant, signe cependant nouveau d'un espace musical, la dualité des langues latine et française, comme dans un motet médiéval bilingue (comme à la fin de la deuxième partie de **la Damnation de Faust,** mais en climat cette fois extrêmement profane)... Un dernier cas particulier d'espace sonore dualisé est la dernière scène avant l'apparition du Persée, quand le dialogue des voix se tient en premier plan scénique, et que le jeu de scène de la dernière phase de la fonte se passe au fond de l'atelier, en ce sens que ce jeu se traduit musicalement à l'orchestre, ainsi les brèves irruptions qui accompagnent les voix, deviennent de véritables éléments d'un dialogue avec elles.

2. **Un espace musical et dramaturgique :** si Berlioz avait seulement formé sur scène, grâce à la musique l'illusion d'un espace, en d'autres termes cet **espace sonore** précédent, rien de bien nouveau n'animerait ses techniques ; nous différencions ici un espace musical qui se définirait par un appel à l'espace intérieur et psychologique du compositeur et donc, de son témoin, l'auditeur que nous sommes chacun personnellement et, enfin, par conséquence poïétique, par un espace intérieur à l'œuvre, organiquement contenu dans l'écriture elle-même ; ici le compositeur ne se soucie plus seulement de capter dans l'espace acoustique des sources sonores différentes, il décèle en lui un antagonisme qui dualise la conscience qu'il a de sa propre création et les personnages ou situations qui s'en animent retentissent à cette dualité psychologique et créent dans la diffusion de l'œuvre en nous un espace également double. L'expression **espace musical** nous a échappé plus haut pour reconnaître dans le dialogue à travers l'espace sonore, entre Ascanio-Teresa et les pénitents, un signe d'un tel espace nouveau ; non pas dans la dualité des langues, mais dans ce que cette dualité révélait, l'antagonisme du liturgique pur et d'un lyrisme qui s'illusionne sur sa piété ; on se penche sur l'alternance des voix pour constater que le chœur liturgique utilise précisément un espace tonal particulièrement caractérisé, la **Quinte creuse,** à vide (dont Berlioz varie à chaque intervention la donnée : Mi-Si. - Ré-La. - Sol-Ré. - Mi-Si. - Do-Sol. - Fa-Do. - Mi-Si. - Mi-Si). Une quinte à vide qui, en ce romantisme et au moins depuis Beethoven et Schubert s'est donnée un caractère funèbre [1]. Sans s'énoncer aussi rigoureusement, la prière des deux sopranos également homophone joue sur les intervalles de Tierce et de Sixte, à quelques exceptions près, intervalles traditionnellement suaves, presque trop doux ; l'antagonisme de hantises entre les deux pôles de l'espace sonore scénique, aggravé encore par exemple, par la différence des dictions, rapides et régulières pour les moines, lente et d'un autre rythme pour les sopranos, témoigne de la réelle dualité psychologique du moment **(ex. 8).**

8 Andante con moto quasi Allegretto
TERESA
Sainte vierge Marie
ASCANIO
Sainte Vierge Marie
Tenors
Sancta mater ora pro nobis
Basses
Sancta mater ora pro nobis

Un signe non négligeable d'une intention précise de symboliser la dualité par la dualité des espaces quinte, tierce ou sixte, son renversement vient de ce que, avant ce dialogue, les moines dans le lointain ne chantaient qu'à l'unisson. Tous les espaces sonores remarqués précédemment devraient ainsi s'étudier dans la dualité éventuelle des techniques révélatrices de l'irréductibilité des éléments en présence, malgré une cohérence sonore vraie. Nous ne pouvons en retenir et étudier la plupart nombreux dans l'œuvre (et dans toutes les œuvres de Berlioz), mais les détails de l'écriture de l'air de Balducci à l'entrée du Carnaval révèlent entre le soutien léger de la fête et sa voix cette lancinance de syncopes

---

(1) Voir nos Principes d'une Esthétique de la Mort, Paris, José Corti, 1967, pp. 62-64.

qui l'en sépare et le trouble. Teresa lance sa plainte au-dessus d'un pizzicato renforcé et d'une succession d'émois issus de cette fête commençante qui semblent la porter ; l'effet total est d'une ambiguïté de son chant partagé entre une jubilation onirique de l'enlèvement et de la fuite prochaine avec Cellini et de son désarroi réel ; intérieurement, un espace psychologique musical la hante. Au contraire, le dialogue incisif des deux faux moines Cellini et Ascanio domine nettement son accompagnement neutre et l'espace musical qu'ils se construisent ainsi n'est nullement dialectisé ; quand l'ensemble des voix est donné, toutes ces inquiétudes ou assurances des personnages introduisent au-delà du simple espace sonore que nous avions reconnu, un espace musical extrêmement dense.

Cette notion d'espace musical, cohérent ou dualisé, permet peut-être de mieux saisir certains masques de l'œuvre ; quand Fieramosca entre en cachette chez Balducci, il rompt brusquement par sa bouffonnerie involontaire, plusieurs fois, le duo lyrique de Teresa et de Cellini, succession du lyrique et du burlesque que nous examinerons plus tard, mais quand il participe au projet d'enlèvement, il répond presque note pour note aux propos des deux amants dans une cohérence totale : brusquement, sur l'invitation même de l'accompagnement d'orchestre léger qui prévoit déjà le climat de fête, l'onirisme de la scène hausse Fieramosca au rôle de vraie sosie ; aussi séparé qu'il soit scéniquement des deux autres voix du trio, le rêve d'enlèvement l'identifie à son rival et, porté par l'espace orchestral qui les réunit, il devient le Double de l'autre, il **est** Cellini ; ceci est important et Berlioz le sait, qui confie alors, dans un effet de leit-motiv, l'énoncé initial de la fête d'abord à la voix de Cellini, ensuite à celle de Fieramosca, sur des paroles, il est vrai, singulièrement autres (!), et c'est Fieramosca qui, à la fin du Carnaval s'avancera aussi avec Pompeo sur le même motif **(ex. 9)**, comme si entre la

9

Allegro - CELLINI

Demain soir, mardi gras

FIERAMOSCA

ah fe-melle trai-tres-se, pa-fi-de ti-gres-se

Andantino [...] - LE CARNAVAL

Allegro vivacissimo - FIERAMOSCA

Viens pas à pas fendons la presse

fin de la scène du projet et cette approche, une continuité s'était faite au-dessus des autres événements. A ce sosie, nous reviendrons, dont la présence dans l'œuvre donnerait entre autres à l'air quelque peu critiqué, accusé d'être inutile, de Fiaramosca au deuxième tableau : « Ah ! qui pourrait me résister ! » sa signification exacte et surtout sa nécessité

Une autre page trouverait dans la reconnaissance de l'importance des espaces musicaux dans la pensée de Berlioz sa justification, l'une des pages les plus décriées, l'air d'Ascanio, au 3e tableau, quand laissé seul un moment par Teresa et dans l'attente inquiète de son maître, l'adolescent chante un air qui rassemble deux climats de l'œuvre, le drame et le rire, autre union déroutante que l'étude des ambiguïtés musicales de l'œuvre nous reproposera. Sans doute l'air n'est pas de la meilleure inspiration, mais il serait mieux interprété et entendu si la succession des nombreux climats musicaux qui s'y expriment était entendu comme la convergence difficile dans le cœur de l'adolescent des situations dramatiques qu'il a vécu et qu'il tente d'éclairer ; à lui seul il assume soudain toute l'œuvre ; psychologiquement il est tiraillé, chante en riant la mélancolie, se surprend à être triste sans s'en affecter. Tout cet air est donc l'expression par juxtapositions de thèmes brefs, se reniant les uns les autres, surtout quand tout ce qui vient de se passer hante Ascanio et qu'il s'en décharge en se le racontant, et en imitant tous les personnages évoqués, la scène manquée du Carnaval. L'intention berliozienne était ici étonnante au contraire, si la réalisation n'est qu'estimable, Ascanio, dans son émoi de fuir avec son maître (et Teresa...) n'est pas hélas Chérubin, mais les sentiments exprimés témoignent aussi d'une inquiétude adolescente. Nous prévoyons la réfutation : Berlioz a écrit cet air uniquement pour enrichir le rôle d'Ascanio tenu par la protégée du directeur de l'Opéra. C'est pour nous l'occasion de dire un postulat de l'œuvre de génie : L'homme de génie ne saisit les circonstances comme forces créatrices de son œuvre que s'il s'aperçoit qu'il les a lui-même provoquées ou, pour être moins paradoxal, quand l'affinité qu'elles lui révèlent avec ce qu'il désirait créer, étant ainsi totale, lui permet d'en identifier les conséquences ou le message avec ses propres fascinations profondes.

(A suivre)

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPERIEUR DE MUSIQUE

ORGANISATION ET REGLEMENTATION DES ETUDES

PROGRAMME DES CLASSES D'ECRITURE

(Harmonie - Contrepoint - Fugue)

Ce programme s'inspire des principes directeurs suivants :

1. — Supprimer toutes les barrières inutiles en cours d'étude. (Seul subsiste, en fait, un concours d'admission unique donnant accès immédiatement au second cycle des classes d'Harmonie et de Contrepoint, ultérieurement aux classes de Fugue.)

2. — Rapprocher les études d'écriture de la réalité musicale par :

a) L'étude des styles précis.
b) L'écriture instrumentale.

HARMONIE (Premier cycle)

Admission. — Sans examen pour les élèves du Conservatoire National Supérieur de Musique titulaires d'une 1re Médaille de solfège. Les autres élèves du Conservatoire National Supérieur de Musique peuvent être admis après un examen comportant trois épreuves :

1°) Dictées à 1 et 2 voix, dictée d'accords.

2°) Lecture parlée en 4 clés mélangées (clé de Fa, clés d'Ut 1re ligne, 3e ligne et 4e ligne).

3°) Epreuve orale de reconnaissance d'intervalles et de tonalités.

Limite d'âge : 20 ans.

Programme d'étude. — Le 1er Cycle est divisé en deux sections :

1re section. — Etude de l'ensemble des accords et des notes étrangères (Basse chiffrée). Ecriture vocale.

2e section. — Réalisation de Basses non chiffrées et de Chants libres. Ecriture vocale.

Seuls sont admis en deuxième section les élèves ayant subi avec succès un examen de passage portant sur le programme de la 1re section.

Scolarité. — 1re section : 2 ans, au maximum. Ensemble du 1er Cycle : 4 ans, au maximum.

Sanction des études. — Le 1er Cycle débouche normalement sur le concours d'admission au 2e Cycle (concours unique, commun aux classes d'Harmonie et de Contrepoint).

CONCOURS UNIQUE D'ADMISSION AUX CLASSES D'HARMONIE, DE CONTREPOINT (Second Cycle).

Limite d'âge : 24 ans.

Epreuves éliminatoires de solfège. — Voir les épreuves imposées pour l'admission au 1er Cycle d'Harmonie. Sont dispensés de ces épreuves :

1°) Les élèves titulaires d'une 1re Médaille de solfège.

2°) Les élèves ou anciens élèves du 1er Cycle d'Harmonie et de Contrepoint.

3°) Les titulaires de la 1re partie du C.A.E.M.

Epreuves d'harmonie. — Mise en loge de 8 heures. Ecriture vocale.

1. — Basse donnée.
2. — Chant donné.

Epreuves de contrepoint. — Mise en loge de 8 heures. Ecriture vocale.

1. — Mélange à 3 voix.
2. — Fleuri à 4 voix.
3. — Choral tonal à harmoniser (Style classique).

HARMONIE (Second cycle)

Admission. — Concours unique comportant des épreuves d'harmonie et de contrepoint. Voir ci-dessus.

Limite d'âge : 24 ans.

Programme d'études. — Etude des styles de la musique tonale. Ecriture instrumentale.

Scolarité : 3 ans, au maximum.

Concours terminal

Deux épreuves, en deux mises en loge de 10 heures chacune.

1°) Mélodie instrumentale. Harmonisation pour piano.

2°) Mélodie instrumentale. Harmonisation pour quatuor à cordes.

Les textes proposés aux candidats devront être traités dans un style déterminé.

Diplômes : 1er Prix ; 2e Prix ; 1er Accessit ; 2e Accessit.

CONTREPOINT (Premier cycle)

Admission. — Sans examen pour les élèves du 1er Cycle d'Harmonie du Conservatoire National Supérieur de Musique.

Programme d'étude. — Contrepoint rigoureux : Contrepoint simple de 2 à 4 voix (sauf le grand mélange à 4 voix). Ecriture vocale. Etude du choral classique.

Scolarité. — 2 ans, au maximum.

Sanction des études. — Le 1er Cycle débouche normalement sur le concours d'admission au 2e Cycle (concours unique, commun aux classes d'Harmonie et de Contrepoint).

CONTREPOINT (Second cycle)

Admission. — Concours unique comportant des épreuves d'harmonie et de contrepoint. Voir ci-dessus.

Limite d'âge : 24 ans.

Programme d'étude. — Contrepoint rigoureux (fin). Etude de la variation dans des styles précis. Ecriture instrumentale.

Scolarité. — 3 ans, au maximum.

Sanction des études. — Il est prévu :

1°) Un examen d'admission au concours.

2°) Un concours de fin d'année.

Examen d'admission au concours

Avant Pâques. Mise en loge de 17 heures.

Epreuves. — Trois épreuves :

1. — Contrepoint rigoureux. Grand mélange à 4 voix ou renversable à 3 voix au moins.
2. — Double choeur.
3. — Choral à harmoniser à 4 ou 5 voix (au choix du candidat).

Récompenses. — 1er et 2e Accessits.

Tous les élèves ayant obtenu une récompense sont autorisés, à se présenter au concours de juin. Cette autorisation est définitivement acquise pour les années suivantes.

Concours de fin d'année

Mise en loge de 17 heures. Ecriture instrumentale.

Exécution instrumentale. Matériel établi après le concours par le candidat.

Programme. — Etude des styles contrapuntiques de la musique tonale.

Epreuves. — Composition de 3 variations contrapuntiques au moins, dans un style précis. Les candidats auront le choix entre trois thèmes originaux qui leur seront proposés avec l'harmonisation de l'auteur :

a) Choral de J.-S. Bach.
b) Thème choisi dans la période allant de 1750 à 1850.
c) Thème postérieur à 1850.

Ecriture instrumentale : orgue pour les variations sur un choral de J.-S. Bach, quatuor à cordes, trio ou quatuor avec piano pour les variations écrites dans un style postérieur à J.-S. Bach.

Diplômes. — 1er Prix et 2e Prix.

FUGUE (Second cycle)

Admission. — Sans examen pour les élèves du Conservatoire National Supérieur de Musique titulaires d'un Accessit d'harmonie et d'un Accessit de contrepoint.

Pour tous les autres candidats : concours d'admission comportant (1) :
1°) Une épreuve d'harmonie.
2°) Une épreuve de contrepoint.

Limite d'âge : 26 ans.

Scolarité. — 3 ans, au maximum.

Sanction des études. — Il est prévu :
1°) Un examen d'admission.
2°) Un concours de fin d'année.

Examen d'admission

Mise en loge de 12 heures.

Fugue complète à 2 divertissements (sans exposition du thème à la sous-dominante) mais avec stretto.

Ecriture sur 4 portées dans les limites vocales.

Style de l'époque de J.-S. Bach.

Récompense. — 1er et 2e Accessits.

Tous les élèves ayant obtenu une récompense sont autorisés à se présenter au concours de juin. Cette autorisation est définitivement acquise pour les années suivantes.

Concours de fin d'année

Mise en loge de 17 heures

Les candidats auront le choix entre 2 sujets de fugue inédits :
1°) Sujet pour orgue style J.-S. Bach.
2°) Sujet instrumental (ensemble à cordes ou à vent) dans un style postérieur à J.-S. Bach.

Le plan de la fugue est libre.

Diplômes. — 1er Prix ; 2e Prix.

(1) Des épreuves éliminatoires de solfège sont imposées aux candidats non titulaires d'une 1re médaille de solfège. Sont dispensés de ces épreuves les élèves du 1er Cycle d'Harmonie et de Contrepoint.

CLASSES DE SOLFEGE

Le certificat de solfège est obligatoire pour accéder aux différents concours instrumentaux.

Afin de donner à chaque étudiant la possibilité d'obtenir le certificat de solfège, quatre catégories ont été créées :
— Claviers ;
— Cordes ;
— Bois et vents non transpositeurs ;
— Bois et vents transpositeurs.

Chacune d'entre elles correspond aux besoins solfègiques des instruments envisagés.

SOLFEGE INSTRUMENTISTES

	Piano		Cordes		Bois et Vents (non transpositeurs)		Instruments transpositeurs	
ECRIT	Dictée à 1 voix	10	Dictée à 1 voix	10	Dictée à 1 voix	10	Dictée à 1 voix	10
	Dictée à 3 voix	10	Dictée à 2 voix	10	Dictée à 2 voix	10	Dictée à 2 voix	10
	Dictée d'agrégations harmoniques de 3 à 5 sons	10	Dictée d'agrégations harmoniques de 3 sons	10	Dictée rythmique	10	Dictée rythmique	10
	Dictée rythmique	10	Dictée rythmique	10				
ORAL	Solfège chanté (clé de sol)	10	Solfège chanté (clé de sol)	10	Solfège chanté (clé de sol)	10	Solfège chanté (clé de sol)	10
	Reconnaissance d'intervalles harmoniques	5	Reconnaissance d'intervalles harmoniques	5	Reconnaissance d'intervalles mélodiques	5	Reconnaissance d'intervalles mélodiques	5
	Théorie pratique	5	Théorie pratique	5	Théorie pratique	5	Théorie pratique	5
	Lecture parlée dans les 7 clés	10	Lecture parlée dans les 7 clés	10	Lecture parlée dans les 7 clés	10	Lecture parlée dans les 7 clés	10
	Lecture parlée rythmique (dans la clé principale de l'instrument)	10	Lecture parlée rythmique (dans la clé principale de l'instrument)	10	Lecture parlée rythmique (dans la clé principale de l'instrument)	10	Lecture parlée rythmique (dans la clé principale de l'instrument)	10
	Lecture rythmique instrumentale	20	Lecture rythmique instrumentale	20	Lecture rythmique instrumentale	20	Lecture rythmique instrumentale	20
		100		100		100		100

Certificat mention T.B. à partir de 85 points.
Certificat mention B. à partir de 78 points.
Certificat mention A.B. à partir de 70 points.

par Yves HUCHER
Professeur de Lettres

VICTOR HUGO :

les chansons des rues et des bois

« Le cœur de l'homme a un recto sur lequel est écrit *Jeunesse,* et un verso sur lequel est écrit *Sagesse.* C'est ce recto et ce verso qu'on trouvera dans ce livre. (...) Ce livre est écrit beaucoup avec le rêve, un peu avec le souvenir. »

C'est ainsi, qu'en octobre 1865, Hugo définissait, dans sa très courte *Préface,* son recueil des *Chansons des Rues et des Bois.* Mais en ajoutant : « Rêver est permis aux vaincus ; se souvenir est permis aux solitaires », il précisait que son rêve était né de la souffrance et de l'amertume que connaissait celui dont la tête avait été mise à prix à l'avènement du Second Empire et qui avait préféré l'exil à la soumission ; il précisait que le souvenir avait fleuri au cœur du solitaire, qui, à l'image de saint Augustin pense à sa jeunesse enfuie et la raconte. Du même coup, comme pour les *Contemplations* — organisées en deux livres : *Autrefois - Aujourd'hui* — le poète adoptait la structure binaire qui lui permet de s'appuyer sur l'antithèse qui lui est chère. Tel quel, le livre groupe donc 56 poèmes datés de janvier à octobre 1859, et une vingtaine, écrits entre juillet et octobre 1865, donc sensiblement contemporain du « voyage au Rhin » que le poète accomplit en compagnie de Juliette Drouet. Chaque partie comprend des subdivisions qui ne présentent pas en soi un tel intérêt qu'on ne puisse les négliger.



Le 3 novembre 1865, Baudelaire écrivait à sa mère à propos des *Chansons* que Hugo lui avait adressées : « (...) Désappointement de tous les gens d'esprit après qu'ils l'ont lu. Il a voulu cette fois être joyeux et léger, amoureux et se refaire jeune. C'est horriblement lourd. »

Ce jugement qui ne doit pas surprendre si l'on songe aux fluctuations et contradictions de l'auteur des *Fleurs du Mal* à l'égard du « Vieux Mauvais Sujet », reflète assez bien l'impression première des contemporains. On s'étonna que le « Mage » eût pu écrire de semblables « billevesées », et qu'aux chefs-d'œuvre épiques et lyriques, il eût fait succéder de telle « polissonneries » ! En critiquant ainsi « l'écho sonore » qui se faisait « joueur de fifre », on oubliait seulement que Victor Hugo avait, depuis quelque quarante ans, revendiqué pour lui-même et pour autrui le droit d'être tout entier dans l'antithèse... comme Shakespeare ! « Passer du grave au doux, du plaisant au sévère » ; ce conseil signé Boileau, Hugo l'avait fait sien et c'est ce que les dispensateurs de qualificatifs et les maniaques de l'étiquette ne lui pardonnaient pas.

Pourtant, il y a en ce recueil bien autre chose qu'une « confession lubrique de Vieillard du Siècle ». Ecrire des « chansons » n'était ni un reniement ni une défaillance pour le poète qui en avait émaillé toute son œuvre, des *Orientales* aux *Contemplations,* et qui interrompait même son récit d'*Eviradnus* (Légende des Siècles) pour y insérer une « Chanson » dont le prélude et le postlude, soit dit par parenthèse, sont parmi les plus beaux vers qui ait jamais jailli de sa plume. C'est dans l'île de Serk, voisine de Guernesey, qu'il avait écrit, par un travail acharné, les poèmes qui devaient prendre place dans la première partie du recueil, tout en prenant des notes pour le roman futur, *Les Travailleurs de la Mer :* ainsi, écrivait-il en dix mois, « brusquement », les poèmes auxquels il songeait depuis si longtemps, dans une période de répit, certes, mais de répit laborieux. Différentes circonstances, et en particulier le souci de ne pas distraire le public de la publication de *La Légende des Siècles* (1re série), — et aussi cette loi de « l'alternance » qui n'est pas seulement en musique, celle de la « Suite » — expliquent le retard dans la publication des *Chansons des Rues et des Bois.* Mais depuis qu'en 1861, Hugo s'était cru atteint d'une laryngite tuberculeuse, depuis qu'il avait confié à une amie cet aveu : « Tout le monde s'en va... Je n'ai plus beaucoup de temps », chaque livre publié était comme une libération d'une noble angoisse : celle du créateur qui redoute de ne pas avoir le temps d'achever son œuvre. Profitant de la rivalité de ses deux éditeurs Hetzel et Lacroix, Hugo remanie son projet initial, modifie les titres des poèmes, ajoute les poèmes qui constitueront la seconde partie, et les *Chansons* paraissent enfin, à Bruxelles, le 25 octobre 1865.



Et les strophes s'envolent, inégales certes, mais toujours jaillies de la contemplation de la nature. Cette « nature », elle est partout semblable à elle-même (I, II, 2, I, I, 4) et les lieux et les choses, comme les génies et les êtres se valent, sans distinction de temps ni d'espace. Il s'ensuit que l'inspiration vient en marchant, en contemplant avec un sourire amusé, tout ces personnages joyeux qui l'habitent, renaissant sans cesse du monde antique, peuplé de satyres, de faunes et de bacchantes. Des bergers ? Certes. Mais qui parlent et vivent comme de vrais paysans. Ainsi, ces « Fêtes rustiques » sont-elles à Bruegel ce que les « Fêtes Galantes » de Verlaine seront à Watteau.

Tout cela s'anime d'une fantaisie qui se donne ici libre cours. Hugo a souvent insisté sur le rôle capital de la marche et du voyage dans l'inspiration : « A

chaque pas qu'on fait, il vous vient une idée... Une promenade solitaire dans un sentier perdu, du soleil sur la mousse... des vers quelconques mêlés à tout cela. » Il note « les vaches qui passent le gué » et cela devient le dernier vers d'un des meilleurs quatrains du recueil. La mention « Fermé pour cause de réparations » jouera le même rôle dans *Clôture* (II, IV, 4). Mais cette écriture impulsive, si l'on veut, n'exclut pas le travail, le pénible labeur, et certaines strophes ont été remaniées, reprises, jusqu'à cinq et six fois. Enfin, pour ceux qui dédaignent ici cette « fantaisie légère », (ce sont les mêmes qui lui reprochent sa « pontifiante emphase » ailleurs !) nous ne saurions mieux faire que de leur conseiller d'étudier ce qu'on appelle les « reliquats » de Victor Hugo : cela est aussi instructif que les « Carnets d'esquisses » de Beethoven ou les « Etudes » de Delacroix ou de Rodin !

☆

Mais qui dit « chansons » dit « musique », et là, il faudrait trois articles semblables à celui-ci pour dire seulement toute la musique contenue dans ces poèmes.

Musique, c'est mélodie, choix des sonorités, donc, en poésie choix de la rime. Il en est ici de « fausses » (*alexandrins-Reims*) de très spontanées et de très recherchées, de très « faciles » (?) mais non de très pauvres, et ainsi de suite ; il n'en est pas une seule qui ne jaillisse littéralement du vers et de la strophe : on étudiera à ce sujet l'agencement d'une curieuse rime (*coquette-raquette*) dans la *Sommation irrespectueuse* (I, VI, 8). Mais ce travail, on pourra l'étendre à bien d'autres !

« C'est sur la rime que s'exalte le génie verbal de Hugo ; loin d'être gêné par elle, il s'en sert, comme à Guernesey, des tables tournantes ; elle invite à, l'aventure son imagination, donne à sa pensée la clef des champs infinis... » Cette réflexion de Gide, toujours vraie, s'applique particulièrement aux *Chansons ;* mais on pourrait l'étendre au génie rythmique du poète, un génie qui forçait même l'admiration des contemporains les plus sévères, d'Aurevilly ou Louis Veuillot, et qui fait dire à un critique moderne que les *Chansons* sont le « bréviaire des gens de métier ». Avec des rimes uniformément croisées — le fait est remarquable sur quelque 1 500 quatrains ! — une diversité rythmique hallucinante, vers de 3, 5, 6, 7, 8 et 10 pieds, les pairs et les plus courts alternant, d'un poème à l'autre, avec les impairs et les plus longs ; rythmes tantôt allègres et syncopés, tantôt « héroïques », accélérations que l'on pourrait indiquer « piu vivo », silences qui devraient avoir nom « soupirs » et « demi-soupirs », et points d'orgue aussi.

Alors, grâce à cette musique, la « gaze » et la « mousseline » peuvent l'emporter sur « l'écume des eaux » (I, VI, 3), « le tourbillon des rêves » peut bien pénétrer dans « les plis du jupon » (I, IV, 6) : les gens impliquent les sentiments, le cœur est engagé, toujours ! Sauf pour les jaloux, les grincheux, ou les... voyeurs forcément jaloux, aucun cynisme dans ce « jeu charmant ». Aucune puérilité non plus, n'en déplaise à René Bray et à quelques autres. A ceux qui ne nous suivraient pas dans cette voie, un conseil : émaillez une lecture des *Chansons* d'auditions (ou d'exécutions ? pourquoi pas ?) de pages de Couperin, de Rameau, et... d'Érik Satie. En songeant que celui-ci a pu écrire de la même plume *Parade* et *La Mort de Socrate*, on comprendra que Hugo ait pu écrire les *Chansons* et les *Contemplations*. On pourra renouveler l'expérience avec des pages de Florent Schmitt...

Et puis, si tout cela ne suffit pas, qu'on se récite à soi-même, *mezzo voce* et les yeux clos, ce poème appris dans l'enfance, et qui chante au coin de notre mémoire, tel un *Andante* d'une *Sonate* de Mozart : *Saison des Semailles, le soir ;* que l'on étudie bien la correction de la première strophe ; que l'on évoque ces paysages de Belgique où le poème fut d'abord griffonné, sur une page d'un carnet de voyage, quelque part sur la route « entre La Roche et Rochefort » : est-il un MUSICIEN qui résisterait à un tel appel ?

☆

Mais en terminant, pourquoi ne jouerions-nous pas à ce petit jeu des rapprochements ? Pour la seule année 1865, et les mois où sont écrits les poèmes de la seconde partie des Chansons...

Juin : Mallarmé commence *L'après-midi d'un faune.*

Juin : Munich : *Première de Tristan et Yseult.*

Juillet : Hugo assiste à Bruxelles à une représentation de *La Belle Hélène,* d'Offenbach, et six jours plus tard... à une seconde représentation !

Août : Liszt dirige la première exécution de sa *Légende de sainte Elisabeth,* et joue en concert ses deux *Légendes* pour piano.

Décembre : première à Karlsruhe du *Trio pour piano, violon et cor* (op. 40) de Brahms.

Décembre : Richard Wagner et Cosima von Bülow quittent Munich pour fuir le scandale et s'installent à Triebschen.

Rimski-Korsakov écrit sa *Symphonie en mi bémol mineur.*

☆

Et Louis Ulbach écrit dans *Le Temps,* à propos des Chansons : « Malheur à ceux qui rient trop fort et trop haut dans leur vingtième année... Heureux ceux qui ont pleuré à l'âge de l'enthousiasme et de l'amour... Le rire se lève alors, non plus provocant, insultant, mais comme l'hymne de la conscience invaincue. »

LE TROISIÈME FESTIVAL EN CHAMPAGNE

et

UNE SÉANCE D'ANIMATION MUSICALE dans UN C. E. S.

L'un et l'autre siègèrent à Epernay. Créé en 1971, ce festival eut, et à toujours, pour centre d'intérêt, les instruments à vent. Idée originale et séduisante. Il est vrai que la Municipalité déploie une très grande activité dans le domaine culturel, entre autres, sachant, avec bonheur, joindre aux aspects industriels, commerciaux, touristiques de la vie collective de la cité, ce côté essentiel de la qualité de la vie qu'est la culture artistique, dans la plus noble acception du terme.

Le concert d'ouverture, lequel s'est déroulé en l'église Notre-Dame, joignît orgue et trompette avec Pierre Cochereau et Roger Delmotte. Au programme, des œuvres des écoles allemande, anglaise, française, italienne et portugaise des XVIIe et XVIIIe siècles : J.-G. Walter (1684-1748), J.-S. Bach (1685-1750), H. Purcell (1659-1695), M.-A. Charpentier (1634-1704), Corelli (1653-1713), C. Seixas (1704-1742). D'or, sonna la trompette de Delmotte, artiste d'un rare talent et en possession d'une technique sans défaillance. Quel régal ! Cochereau, avec sa coutumière aisance et une maîtrise innée, interpréta la partita « Jesu meine Freude », de Walter, un Prélude et Fugue en ré mineur et deux Chorals de J.-S. Bach dont le puissant monument, d'airain, le grand Credo des Chorals du Dogme « Nous croyons tous en un seul Dieu », puis trois délicates Sonates, spirituelles, fines et immatérielles de C. Seixas. Et puisqu'il s'agit d'orgue, la traditionnelle improvisation acheva le concert. Le thème donné, un remarquable air populaire champenois, permit à Cochereau de développer, au cours de trois morceaux, de bonne longueur, une virtuosité et une technique impressionnante tant physiques qu'intellectuelles.

Les 24, 27, 31 mars et 10 avril, quatre concerts suivirent que se partagèrent le Quintette à vent de Paris, le Quatuor Parrenin, l'O. Philh. de l'O.R.T.F., Michel Béroff, l'Orch. de Chambre Fr. Paillard, Ravel, Mozart, Brahms, Verdi, Stravinsky, Vivaldi, Rameau, Stradella, J. Françaix, D. Milhaud. Voilà de bien beaux programmes, en vérité, dont la substance et la variété me paraissent constituer une heureuse innovation.

Conjointement, la Maison de la Jeunesse et de la Culture réalisa une exposition d'instruments à vent. Pas moins de 68 pièces des XVIIe au XXe siècles et 18 gravures. Que d'efforts n'a-t-il pas fallu déployer pour mener à bien un si important travail de la part des organisateurs qui, je tiens à le préciser, trouvèrent une aide précieuse auprès de diverses personnalités dont Madame de Chambure, conservatrice du Musée du C.N.S. de Musique, et qui, généreusement, prêta de nombreuses pièces dont certaines lui appartiennent personnellement.

Comme vous pouvez en juger, on s'occupe bien à Epernay.

La séance d'animation fut d'un tout autre genre. Le mot est à la mode.

Dans une classe de 6e, quatre instruments (flûte, hautbois, clarinette, basson) firent valoir auprès d'une jeunesse curieuse, intéressée et avide de connaître et de découvrir, les ressources diverses et multiples de leurs instruments. L'un des instrumentistes fut le conférencier, au mieux le présentateur, ce qui m'étonna (je dirai plus loin pourquoi). Ce musicien s'en tira convenablement. Il se fit aimable, souriant et persuasif, mais sa pédagogie me parut quelque peu insuffisante.

Et pourquoi m'étonnè-je ?

Musicoliers et Jeunesses Musicales se partagent le public scolaire. Ils font pénétrer dans les Ecoles primaires et le 1er cycle du Second degré, le concert. Avec la secrète idée fort louable d'obtenir, un jour ou l'autre, un mouvement contraire : la jeunesse venant dans les salles de concert et y conduisant leurs parents. Ardemment, je souhaite la réussite. Inconsciemment ou non, cette politique n'est autre que celle définie par la 4e des neuf motions du Comité National de la Musique publiées par « L'Education Musicale » dans son numéro 197 d'avril 1973.

Mais, diable, les établissements du Second degré sont nantis de Professeurs hautement qualifiés. C'est à eux que doit revenir la charge, ou la responsabilité, de présenter concerts ou séances d'animation, dans leurs établissements. Et à personne d'autre. Ce ne fut pas le cas. Manifestant mon étonnement sur place, il me fut répondu que le Professeur avait préparé ses

élèves en classe. Fort bien. Mais ce travail obscur ne fut pas signalé. Fait d'autant plus regrettable que le public présent ignora ce travail du professeur.

Alors, je pose la question : le Professeur d'Education Musicale, est-il un personnage subalterne ?

Et en m'adressant à vous tous, amis lecteurs, et surtout aux Professeurs, j'en viens à ma conclusion.

Depuis de nombreuses années, disséminés à travers la France, vous vous dépensez sans compter en faveur de vos jeunes troupes. Mais, hélas ! aucun soutien, aucune aide ne vous viennent du Ministère dont vous dépendez. Vous êtes seuls, et, je le sais, vous en souffrez.

Il importe que vous réagissiez et que, conscients de votre valeur, de la noblesse de votre mission, vous vous imposiez et affirmiez votre détermination à être reconnus et respectés. Si des personnalités, que je crois bien intentionnées, sont autorisées à pénétrer dans vos établissements pour y propager l'art musical, sous quelque forme que ce soit, votre place doit être la meilleure et la plus haute.

La collaboration doit s'établir et vous devez y avoir la place que, non seulement vous méritez, mais que l'on vous doit.

Je suis navré de constater, par exemple, qu'actuellement des groupements privés se voient ouvertes les portes, soit de la Radio, soit de la Télévision. Mais où sont donc vos groupements dans tout cela ? Il arrive que la presse locale et régionale parle de vous. Mais jamais la grande presse, la nationale.

Sachez, que « L'Education Musicale » est nationale parce qu'elle est diffusée aux quatre coins de la France. Servez-vous d'elle. C'est une nécessité impérieuse. A Lyon, à Marseille, à Valence, à Paris, à Strasbourg, à Saint-Etienne-du-Rouvray, que sais-je encore, une activité musicale scolaire se développe, s'épanouit et s'étend, débordant le cadre du travail traditionnel de l'enseignant.

Il faut que tout cela se sache.

Alors, « L'E.M. » ouvre une grande enquête. Sa réussite est entre vos mains. Ecrivez-nous en relatant tout ce que vous faites (chorales, séminaires, ateliers, etc.). Nous les mettrons noir sur blanc. Et on s'apercevra de la très haute valeur de vos efforts. Et aussi que vous êtes l'élément le plus important, je n'hésite pas à le proclamer, de la renaissance de la culture musicale en France. Pourquoi ?

Parce que constamment vous vous adressez à la jeunesse et que vous éveillez sensibilité et esprit.

Enfin, avez-vous répondu à l'invitation de Jacques Chailley parue dans le numéro 195 de « L'E.M. » en page 3/175 ?

Cela aussi est très, très important.

André MUSSON

C.A.E.M. 1re Partie 1972 - DECHIFFRAGE PIANO

CAEM I 1972

Très calme et sans rigueur ♪ = 50

dolc.

mf

pp

mf espressivo

p

mf espressivo

p

f

mf

p

Tenez

cédez un peu

dolce

f

p

pp

Très calme et sans rigueur ♩ = 50

dolce

mf

meno forte

p

pp

p

mf espressivo

mf espress.

p

p

f

mf

Tenez

cédez un peu

dolce

f

p

pp

COMMUNICATIONS DIVERSES

(Baccalauréat F 11 - Avis de concours - Stages divers)

BACCALAUREAT DE TECHNICIEN MUSIQUE (F 11)

Epreuve d'exécution instrumentale, deuxième partie.

L'arrêté du 10 août 1972 portant règlement d'examen du baccalauréat de technicien musique (F 11) prévoit, en son annexe II, une épreuve (B 2) : Exécution instrumentale. Cette épreuve comporte deux parties : exécution d'une œuvre antérieure au XXe siècle, à choisir par le candidat dans une liste préétablie (cette liste figure dans notre dernier numéro 197 d'avril 1973). Exécution d'autre part, d'une œuvre du XXe siècle, imposée chaque année. La liste ci-après donne, pour chacun des 23 instruments énumérés, l'œuvre du XXe siècle que le candidat aura obligatoirement à exécuter le jour de l'examen :

Alto
Quatre Visages : Darius Milhaud.
La parisienne
La bruxelloise
(Editions Ménestrel)

Basson
Fantasuite : Marcel Dautremer.

Clarinette
Récit et Impromptu : Marcel Dautremer.
(Editions Leduc).

Clavecin
Carillon pour les heures du jour et de la nuit : M. Ohana.

Cornet
Nocturne et rondo : Semler-Collery.

Cor d'harmonie
Cantecor : Henri Busser.

Contrebasse
Rapsodie : Brousse.

Flûte (traversière)
Concertino en Mi majeur : Henri Tomasi.
Largo et Saltarelle.
(Editions Costallat).

Flûte à bec
Alto : Sonatina : Peter Pope.
Soprano ou Ténor : Sonatine opus 9 : Manfred Kelkel.
(Editions Moeck no 1 511).

Guitare
Caprice, Complainte et Ronde : E. Djemil.
seulement Complainte et Ronde.
(Editions Leduc).

Harpe
Pastels du Vieux Japon : Marcel Tournier.
No 2 Le Koto chante pour l'absent.
No 3 Le Danseur au sabre.
(Editions Leduc).

Hautbois
Pastorale pour hautbois et piano : Maugue.
(Editions Billaudot).

Ondes Martenot
Sonate : Pierre Arvay.

Orgue
Choral phrygien : Jehan Alain.

Percussion
Trois danses païennes : Serge Baudo
(Editions Leduc).

Piano
Etude opus no 2 : Serge Prokofiev.
(Editions Forberg).

Saxophone
Musiques légères : Jean Lemaire.
(Editions Leduc).

Saxhorn Basse et Tuba
Tubacciana : Robert Boutry.
(Editions Leduc).

Trombone basse
Essai : Odette Gartenlaub.
(Editions Rideau rouge).

Trombone tenor
Choral, Cadence et Fugato : Henri Dutilleux.

Trompette
Sonate (premier mouvement) : Jean Hubeau.

Violon
Danses roumaines : Bela Bartok.
(Les quatre dernières).

Violoncelle
Le chant élégiaque : Florent Schmitt.
(Editions Durand).

AVIS DE CONCOURS

Un concours est ouvert en vue de procéder au recrutement **d'un professeur de Violon-Solfège,** à temps complet, 16 heures, au Conservatoire Municipal de Musique (Ecole Agréée) de FECAMP.

Le concours aura lieu le jeudi 28 juin 1973, à partir de 9 h 30 au Théâtre Municipal, place Bellet à FECAMP.

Dépôt des candidatures à adresser à M. le Maire de FECAMP, avant le 10 juin.

Les épreuves comprendront 4 parties :

1°) Morceau imposé : Premier mouvement du Concerto en Sol mineur de Max BRUCK ;

2°) Un extrait d'une suite de BACH, au choix ;

3°) Un morceau choisi dans la liste suivante :
— Tzigane de Maurice RAVEL,
— 5e Sonatine pour violon seul de MARTINON (Editions Costallat),
— Les variations de concert de GALLOIS-MONTBRUN,
— Farandole et Bourrée, extraites des Danceries de Claude DELVINCOURT ;

4°) Déchiffrage : épreuves pédagogiques et conversation avec le Jury.

Le candidat reçu prendra ses fonctions le 1er octobre 1973. Rémunération : indices bruts 400 - 785.

Possibilité de logement à titre onéreux.

Pour plus amples renseignements, les candidats peuvent demander copie de l'Arrêté portant modalités de ce concours, en s'adressant à M. le Directeur du Conservatoire, 1, place des Ducs-Richard 76400 FECAMP. Tél. : 28-14-79.

STAGE DE PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE AVEC INSTRUMENTS O.R.T.F. ET FLUTE DOUCE

Direction : Aline PENDLETON.

Du 1er au 12 juillet 1973

à la Maison des Jeunes et de la Culture de Vichy (03)

Ateliers :

Pédagogie active et créative - Flûte douce - Expression corporelle. (Tous degrés.)

Harmonie élémentaire Direction - Guitare ou Harpe celtique en option. (Stagiaires non débutants.)

Inscriptions :

Organisatrice responsable : Mme Josette Millet-Alviset, Professeur au Conservatoire, Hôtel de Ville 03200 Vichy, à laquelle on doit adresser :

1. — Un curriculum vitae auquel les nouveaux stagiaires joindront une photo ;
2. — Les chèques avec deux enveloppes timbrées à votre adresse :
   1° 120 F, frais d'inscription (irréversible) ;
   2° 330 F, frais d'hébergement et de repas du dimanche 1er juillet à 14 h jusqu'au jeudi 12 juillet après le repas de midi.

Matériel recommandé :

1. **Editions Schott :** 69, Fbg Saint-Martin, 75010 Paris. Musique pour enfants I et II de Carl ORFF - version française Wuytack Pendleton.

2. **Editions Leduc :** 175, rue Saint-Honoré 75001 Paris. Canons A. et E. Pendleton - Reflets folkloriques, I et II de A. et Ed. Pendleton - Colores de Jos Wuytack.

3. **Editions Choudens :** 38, rue Jean-Mermoz, 75008 Paris. Poésie du Solfège par Ed. Pendleton - Méthode de Guitare par Blas Sanchez.

Pour la flûte soprano ou alto à Doigté Baroque :

1. **Editions Schott** : numéros 4 882 et 4 883 : Exercices de H.M. Linde ; numéro 5 237 : Studienss Tücke pour flûte soprano, solo de L.-H. Von Winterfeld.

2. **Editions Zurfluh** : 73, bd Raspail, 75007 Paris. La nouvelle voie de L.-H. Von Winterfeld.

3. **Editions Sikorski :** numéro 511 : Neues Erste Zusammenstiel pour deux flûtes soprano (L.-H. Von Winterfeld).

4. **Editions Pélikan** : numéro 840 : Klingende Flötenfibel de L.-H. Von Winterfeld.

Il sera possible de trouver ce matériel sur place.

Pour tous renseignements, s'adresser à : Mlle Josette Millet-Alviset, Professeur au Conservatoire, Hôtel de Ville 03200 Vichy.

MUSICOTHERAPIE

Yehudi Menuhin, au cours de son passage à Paris le 24 février, vient d'accepter la présidence d'honneur du comité musical de l'association de recherche et d'applications des techniques psychomusicales, dont le siège se trouve au 14, rue des Frères-Morane, 75015 Paris.

Le pouvoir affectif de la musique représente une grande possibilité d'humanisation du monde moderne, et en particulier de son **environnement.** M. Yehudi Menuhin souhaite que le centre de musicothérapie ait son mot à dire dans les programmes d'urbanisation et dans toutes les questions touchant à l'environnement.

Depuis fort longtemps déjà, Yehudi Menuhin s'intéressait à la musicothérapie, et en particulier à ses applications auprès des enfants ; il pense que les techniques psychomusicales doivent être utilisées au niveau scolaire, pour calmer et tonifier à la fois les élèves, leur faire prendre conscience du groupe qu'ils forment donc les éveiller au sens de la collectivité, et les rendre plus perméables à l'enseignement qui leur est dispensé.

La musique primitive semble particulièrement adaptée à la musicothérapie pour Yehudi Menuhin. Elle est en effet plus proche de l'homme sur le plan affectif, car moins construite que les autres formes musicales ; Yehudi Menuhin est persuadé que la musique primitive comporte d'énormes résonnances affectives qui peuvent apporter beaucoup à l'être humain moderne, tant en musicothérapie qu'en technique de détente psychomusicale.

Renseignements : Dany Fanjat, secrétaire général, Centre de Musicothérapie, 14, rue des Frères-Morane 75015 Paris. Tél. : 533-27-07.

SESSION DE PEDAGOGIE MUSICALE

Nous ressentons tous le besoin de nous recycler, de temps à autre, pour nous tenir au courant des progrès de la pédagogie. C'est pourquoi les professeurs d'Education Musicale sont invités à participer à une

« Session de Pédagogie Musicale »

qui se déroulera pour la neuvième année consécutive au Collège de PASSY-BUZENVAL situé à RUEIL-MALMAISON aux portes de la capitale.

Cette session prise en charge par l'A.P.E.M.E.C. et l'U.F.E.A.M. se déroulera du **mercredi 24 juillet 1973 au soir au mercredi 31 juillet au matin.**

Ce stage est largement ouvert à tous ceux qui enseignent la musique ou qui s'y intéressent aussi bien dans l'enseignement secondaire que dans l'enseignement primaire : prêtres - religieux - religieuses - laïcs : messieurs - dames- demoiselles.

« L'Equipe animatrice » est formée de professeurs rompus aux méthodes actives actuelles :

— Jeanne ROUX, professeur spécialisée de Pédagogie Musicale.
— Jacques BUREL et Jacques GRINDEL, professeurs d'Education Musicale. GRINDEL est sous-directeur du Conservatoire de Rouen.
— Pierre FOUREZ, professeur d'Education Musicale au Collège de Passy-Buzenval.
— CISAR, professeur de guitare au Collège de Passy-Buzenval.
— MOUCHEL VALLON, professeur de guitare à Coutances.
— Marcelle WABLE, professeur d'Education vocale du Collège de la Treille à Lille.
— Mlle ERHMANN, flûtiste professionnelle **à l'O.R.T.F., flûte** à bec.
— Mme MORVAN, enseignant la percussion à l'Institut Catholique de Paris.
— M. DUBAYLE, spécialiste des instruments anciens, cromorne, flûte...

Matières enseignées :

a) Un enseignement fort à tous les niveaux : flûte à bec, guitare, chant, culture musicale, percussion.

b) Des applications pédagogiques : livres de musique scolaire, étude de répertoire, présentation de disques, chorale (chants modernes harmonisés), ateliers de percussion, etc.

Renseignements, organisation du stage, inscription à l'adresse suivante : André LAMBLIN, Institution Sainte-Marie, BEAUCAMPS LIGNY 59134 FOURNES-EN-WEPPES.

METHODE KODALY

Un stage de trois journées est organisé à Marseille à l'Université de LUMINY, en pleine nature et près des fameuses Calanques pendant les trois jours de Pentecôte : 9, 10 et 11 juin 1973.

Mme Elisabeth SZONYI, professeur de Pédagogie musicale à l'Académie F. Liszt de BUDAPEST nous fera l'honneur de venir présenter cette méthode d'Education musicale.

Pour tous renseignements ou accord de principe, écrire à M. Jacques Paillissé, trésorier des Centres Musicaux, Lycée Périer 13008 MARSEILLE.

par René KOPFF
Professeur d'Education Musicale

W.-A. MOZART :

CONCERTO VIOLON ET ORCHESTRE n° 4, en Ré majeur (K. 218)

Partition (de poche) :

Ed. Heugel et Cie, Paris. P.H. 44.

Enregistrements :

Assez nombreux. Nous signalons surtout ceux qui comportent aussi sur l'autre face le concerto n° 5 (K. 219) dont l'analyse paraîtra dans un prochain numéro. Mais l'un et l'autre sont aussi disponibles dans d'autres éditions.

Zuckermann, CBS - S 75859
Schneiderhan, DGG - 2538094
Ferras, EMI - C 047.50.515
George, CBS - S 51103
Pauk, TUR - TV 34186

Bibliographie sommaire :

Th. de Wyzewa et G. de Saint-Foix : W.-A. Mozart (4 vol.) Ed. Desclée Paris.

J. et Br. Massin : W.-A. Mozart, Ed. Fayard Paris.

Les concertos pour violon et orchestre de Mozart :

Sur les sept concertos connus, les cinq premiers datent de l'année 1775, d'une époque donc où Mozart n'avait que dix-neuf ans et occupait la fonction de « Konzertmeister » (premier violon solo) de l'archevêque de Salzbourg. (Pour les deux autres qui datent des années immédiatement suivantes, des doutes subsistent d'ailleurs sur l'authenticité de leur version usuelle définitive.)

C'était pour Mozart, peu de temps après ses succès italiens, les démêlés avec l'archevêque mis à part, une époque heureuse et sans problèmes, ce qui se reflète d'ailleurs dans le style gracieux et galant des concertos et sérénades qu'il a composés en grand nombre à cette époque. Ces concertos ne comptent pas parmi les œuvres les plus profondes du musicien mais tout le charme mozartien s'y retrouve, correspondant à l'élégante et quelque peu frivole haute société à laquelle cette musique était destinée.

Sans virtuosité exagérée, ces œuvres sont pourtant d'une haute et brillante tenue technique. Rappelons que, comme élève studieux d'un père violoniste et auteur d'une célèbre méthode de violon, Mozart n'avait besoin des conseils de personne pour élaborer ses parties de soliste, connaissant parfaitement toutes les possibilités techniques et expressives de l'instrument. Comme il était « Konzertmeister », c'est pour ainsi dire pour soi-même qu'il avait conçu ces concertos. Pour d'autres violonistes, notamment pour un certain Brunetti qui trouvait tel mouvement « trop savant », Mozart a composé ultérieurement des mouvements de remplacement dans le même esprit, mais plus faciles à exécuter.

Le jeune Mozart ayant beaucoup voyagé, il n'est pas étonnant que les influences les plus diverses aient laissé des traces visibles dans ces concertos, influences conjuguées de Jean-Chrétien Bach et de l'Ecole de Mannheim, des violonistes français Guénin, Paisible et Saint-Georges, et particulièrement aussi de l'Ecole Italienne depuis l'archaïsante influence de Corelli à celle de Tartini, Pugnani, Borghi et surtout Boccherini, sans oublier aussi la délicieuse cantabilité viennoise, toutes influences extérieures certes dans lesquelles se meut avec une liberté absolue un génie jeune et vigoureux, plein d'idées ruisselantes. d'élégance enflammée et de galante tendresse.

Le premier mouvement est habituellement d'une solide forme-sonate ; le second est une extatique cantilène pleine d'expression et de poésie intime, souvent de forme-sonate sans développement ; le troisième enfin revêt le plus souvent la forme du rondeau suivant les modèles français.

Le concerto n° 4, en ré majeur, K. 218.

Composé en octobre 1775, ce concerto est surnommé « concerto strabourgeois » dans la correspondance de Mozart et de son père. Mais il ne s'agit nullement d'une commande ou d'une dédicace. Cette dénomination proviendrait du thème central du rondo

final, qui a effectivement un caractère très populaire, une espèce de gavotte ou de musette qui aurait été connue à l'époque sous le nom de « danse strasbourgeoise ». Il semble qu'on ne puisse même pas savoir avec certitude s'il s'agit réellement de ce quatrième concerto ou du précédent qui comporte également dans son finale un thème semblablement dansant à caractère populaire.

Ce qui est certain, c'est que Mozart a puisé dans ce concerto indéniablement ses développements mélodiques à la source italienne. C'est sans nul doute un concerto en ré de Boccherini, que Mozart avait entendu en 1770 à Florence, qui lui servit de modèle et qu'il a serré de si près, qu'il lui a emprunté non seulement le plan, mais même des détails structurels. Mais la richesse figurative des brillants traits en position élevée est d'une virtuosité typiquement française. D'ailleurs, cette virtuosité ornementale élégante et de difficulté moyenne, bien écrite et bien adaptée à l'instrument, en fait une des œuvres les plus affectionnées par les violonistes.

Cette virtuosité se développe au détriment de l'écriture symphonique. Toute l'attention de Mozart est concentrée sur le rôle du soliste, et l'orchestre n'a qu'un rôle très secondaire. Au lieu de dialoguer avec le soliste, il se contente le plus souvent de l'accompagner et de le soutenir tout simplement. Cet orchestre, d'ailleurs assez réduit, comporte, en dehors de l'ensemble des cordes, encore deux hautbois et deux cors. Mais Mozart rachète largement cette indigence imputable au style galant par une liberté d'allure comparable à la savante fantaisie des modèles français, et nous constaterons à l'analyse combien il s'efforce de varier et de renouveler d'une manière très originale la coupe des différents mouvements.

Premier mouvement : Allegro, 4/4, en ré majeur.

On y reconnaît aisément la forme-sonate, élaborée sans contrainte, mais équilibrée, comportant une première exposition par l'orchestre du principal matériel thématique, une deuxième exposition plus complète par le soliste, un développement central relativement court, une réexposition s'accordant quelques libertés, la traditionnelle cadence et la coda.

Le mouvement débute donc par une **exposition orchestrale,** un assez long prélude présentant l'essentiel du matériel thématique. Le **premier thème** comporte trois éléments. C'est d'abord une espèce de fanfare introductive de quatre mesures, au rythme incisif et militaire **(A).** Suit (mes. 5) un élément mélodique doux, élégant, descendant en tierces et sixtes parallèles aux deux violons **(B).** Il est complété enfin (mes. 8 à 18) par un élément transitoire faisant alterner un motif rythmique plus fort du tutti avec des interventions plus douces aux cordes seules.



Dans le **second thème** on peut distinguer quatre sections successives. C'est d'abord (mes. 18) une mélodie souple et chantante des premiers et deuxièmes violons à l'octave **(C),** reprise (mes. 22) par violons et hautbois à l'octave supérieure. Suit (mes. 26) un bref motif en quarte **(D)** repris à tour de rôle par les premiers violons, les hautbois et un cor. Une partie conclusive plus importante (mes. 30-38) est coiffée (mes. 38) par une ritournelle finale aboutissant à une affirmation très rythmée de la tonique (mes. 40-41).

C'est maintenant au soliste de reprendre et de compléter cette exposition. Il commence à la manière française dans le suraigu par l'élément introductif (mes. 42), puis l'élément mélodique (mes. 45) du premier thème principal. Le prolongement transitoire (mes. 49) est différent maintenant et donne lieu à un premier trait de virtuosité aboutissant à une nouvelle affirmation rythmée de la tonique Ré (mes. 57). A ce moment le soliste introduit, toujours en ré, un élément qui lui est propre **(E),** qui n'a pas été exposé précédemment par l'orchestre, élément mélodique (mes. 57) qui donne bientôt le coup d'envoi à une importante envolée de virtuosité avec traits rapides, trilles et grands écarts caractéristiques. Ce pont de virtuosité se termine (mes. 86) par une cadence en la majeur, ton de la dominante, préparant ainsi l'avènement du deuxième thème principal.

Sans aucune autre préparation par le tutti, le soliste entonne (mes. 86) le second thème principal en la majeur, le reprenant (mes. 90) à l'octave supérieure. Le bref motif en quarte apparaît ensuite (mes. 94) alternativement aux vents, chez le soliste, dans les basses et de nouveau chez le soliste qui poursuit ensuite son discours varié, le ponctuant de trois cadences parfaites en la (mes. 103, 109 et 113). La ritournelle finale de l'orchestre termine également cette deuxième exposition (mes. 113-115).

Mais en même temps elle introduit le bref **développement** dans lequel on passe donc insensiblement, et où l'on distingue trois sections. Reprise par le violon-solo (mes. 115) la ritournelle introduit en effet le cycle des modulations. En si mineur, une première séquence (mes. 119), sur un dessin très court où hautbois et basses s'opposent aux violons et au soliste, est visiblement issue de la ritournelle. La virtuosité du soliste repart dans une deuxième séquence (mes. 126), répétant successivement le même dessin de deux mesures sur la chaîne modulante en quintes mi, la, ré, sol. Une troisième séquence en arpèges ascendants du soliste (mes. 134) part de la sous-dominante principale sol pour moduler de nouveau par une chaîne de quintes par si, mi, la, ré, sol, et pour revenir (mes. 143-145) à la dominante principale.

Dans la **réexposition** (mes. 145) Mozart prend quelques libertés avec la succession des éléments. Il omet de réexposer tout le début du premier thème. Le soliste expose en effet immédiatement le thème mélodique secondaire qui lui était propre dans la deuxième exposition, présentation d'abord textuelle. et qui ensuite, conformément au plan habituel, au lieu de moduler vers la dominante, reste dans le ton principal de ré majeur. Ensuite s'intercale l'élément transitoire du premier thème de l'introduction orchestrale (mes. 153), se poursuivant par les traits de virtuosité qui prolongeaient précédemment le thème propre au soliste (mes. 157).

Le retour du deuxième thème principal est également bouleversé dans l'ordonnance de ses éléments. Il est introduit en effet (mes. 177) par sa partie conclusive au tutti. Et c'est ensuite seulement (mes. 180) que le soliste chante en ré majeur le deuxième thème mélodique qu'il répète (mes. 184) avec des inflexions mineures. Le motif en quarte (mes. 188) est suivi comme dans la deuxième exposition par des traits qui, par le biais d'une reprise (mes. 208) de l'élément transitoire du premier thème du tutti, conduit au **point d'orgue** traditionnel (mes. 212) sur lequel le soliste exécute une importante **cadence** de virtuosité truffant le matériel thématique d'arpèges, de doubles cordes, de traits et de trilles. Il enchaîne à une courte **coda** (mes. 213) rappelant la partie conclusive du deuxième thème, suivie de la ritournelle finale (mes. 217) et d'une affirmation rythmique de la tonique (mes. 219) faisant pendant à la fanfare du début du mouvement.

Deuxième mouvement : Andante cantabile, 3/4, en la majeur.

Ce mouvement lent est un des plus beaux exemples du lyrisme expressif de Mozart. Après l'introduction du tutti, d'un bout à l'autre le violon-solo n'arrête plus de chanter. La structure du mouvement est celle de la forme-sonate sans développement central.



Le **prélude orchestral** ne présente que le premier thème dans lequel on distingue d'abord aux violons et hautbois une première et merveilleuse idée mélodique en tranquilles tierces parallèles **(F)** (mes. 1-4) avec à deux reprises une double inflexion appoggiaturée, comme une espèce de double sensible (mes. 2 et 4). Suit une deuxième idée mélodique (mes. 5) chantée par les premiers violons **(G)**, soulignée de temps à autre par les hautbois. Un petit élément conclusif modulant vers la dominante termine ce premier thème (mes. 9-10).

Le ton principal est aussitôt ramené par l'entrée du soliste qui procède maintenant à une **exposition** complète. Après la première idée du premier thème (mes. 11) la deuxième idée se retrouve (mes. 15) aux premiers violons sous une pédale de dominante du soliste. L'élément conclusif (mes. 19-20) module cette fois-ci effectivement vers le ton de la dominante pour préparer l'entrée du thème suivant. En effet, au premier thème chantant s'oppose maintenant un gracieux deuxième thème **(G)**. Une première période en mi majeur (mes. 21) est reprise à l'octave inférieure (mes. 25) et se termine (mes. 29-30) par une formule conclusive que le tutti reprend après le soliste. C'est ensuite une nouvelle période, complémentaire (mes. 31), sur des staccati des cordes, que le soliste reprend (mes. 35) d'une manière variée, cependant que les hautbois et les premiers violons lui répondent par de malicieuses interjections en écho. Une brève coda en canon entre le soliste et le hautbois (mes. 39-42) sert de transition entre cette exposition et la suite.

Sans aucun développement central, cette première partie est entièrement reprise (mes. 43) dans la **réexposition,** thème par thème, élément par élément avec à peine quelques minimes petits changements. Naturellement la modulation à la dominante de l'élément conclusif (mes. 51-52) est aussitôt annulée et le second thème est présenté également dans le ton principal de la majeur (mes. 53), et repris ensuite à la double octave inférieure (mes. 57). Son complément, aussi en la majeur (mes. 63), se termine comme précédemment par le canon entre le soliste et le premier hautbois (mes. 71).

Une coda assez importante (mes. 74) s'appuie sur des éléments du premier thème et conduit (mes. 77) à un premier point d'orgue, sur lequel le soliste exécute sa cadence traditionnelle. La deuxième idée du premier thème (mes. 78) et l'élément conclusif (mes. 80) s'enchaînent à une variante sur le premier thème

(mes. 82) entrecoupée par un nouveau point d'orgue (mes. 85) et prolongée en guise de conclusion de nouveau par la deuxième idée (mes. 88) qui, dépourvue de son élément conclusif, semble comme rester en suspens.

Troisième mouvement : Rondo, Andante grazioso, 2/4, en ré majeur.

Ce finale est un rondeau à la manière francaise, très librement élaboré d'ailleurs, comportant des changements de mesure et de tempo, comportant aussi après le deuxième refrain une partie centrale plus longue et plus développée, ce qui permet, en considérant le refrain comme premier thème, les éléments en la majeur du premier couplet comme deuxième thème, de retrouver aussi dans ce rondo, il est vrai un peu artificiellement, la forme-sonate. C'est un mouvement d'une rare légèreté et d'une gaîté débordante. Son charme vient de la riche invention mélodique qui, comme souvent dans les modèles français, s'appuie sur des mélodies nationales étrangères. C'est ainsi que dans la partie centrale apparaît cette mélodie de danse dite « strasbourgeoise » et qui a donné son étiquette à ce concerto. Comme dans les mouvements précédents, c'est le soliste qui est le personnage principal, et l'orchestre est encore réduit au rôle accessoire de simple accompagnateur.

Le soliste commence donc par le **premier refrain.** Le premier thème, andante grazioso à 2/4, d'un gracieux caractère populaire, est un emprunt ; il provient de l'andante varié de la symphonie « impériale » de Haydn **(H).** On peut d'ailleurs y dénoter une certaine parenté avec le premier motif du mouvement lent, une courbe descendante terminée par une inflexion appoggiaturée ascendante. Un premier élément de quatre mesures du soliste est complété par un second, d'égale importance, faisant alterner le tutti et le soliste. Il s'enchaîne à une reprise (mes. 8) du premier élément, suivi par une formule suspensive sur la dominante (point d'orgue). Visiblement ce n'est pas la fin du refrain. Et le soliste continue aussitôt de la façon la plus imprévue par un premier et sautillant élément « allegro ma non troppo » à 6/8 (mes. 15) **(I)**, une phrase régulière de huit mesures. Suit un deuxième élément **(J)** tout aussi sautillant et toujours en ré majeur (mes. 23) dans lequel on reconnaît indéniablement le même dessin que le thème principal de l'andante cantabile, mais qui est devenu ici dansant et malicieux, égayé par le changement de temps, de position et d'exécution (encore une phrase de huit mesures). Tout cet ensemble complet sera effectivement repris plus loin textuellement en guise de deuxième refrain.



Un pont en deux phrases (mes. 31, puis 38) confirme d'abord la tonalité principale au tutti ; puis le soliste s'empare de cette formule pour moduler dans la deuxième phrase (mes. 38) vers la dominante dans laquelle seront exposées les idées suivantes qui constituent à la fois le **premier couplet** ou ce qu'on peut considérer comme le deuxième bloc thématique de la forme-sonate.

Le tutti introduit en la à l'unisson un élément nouveau très rythmique (mes. 46). C'est avec lui, ici en la, ultérieurement en ré, que commencera ce qu'on peut qualifier de troisième couplet ou de réexposition du deuxième groupe thématique. C'est pour toutes ces raisons que nous penchons à le considérer comme le véritable début du premier couplet Très carré de structure et d'allure, il fait alterner l'unisson du tutti des cordes avec la cadence tonale en la du soliste soutenu par les vents. Cette première phrase s'enchaîne (mes. 54) à une deuxième dans laquelle les traits répétés alternativement ascendants et descendants du soliste se poursuivent par un passage de virtuosité en arpèges brisés (mes. 59-62). Un élément conclusif rythmé (mes. 63-70) termine ce premier couplet en la.

Le **deuxième refrain** (mes. 71-98) est une reprise textuelle à peine écourtée à la fin du premier refrain avec ses deux rythmes consécutifs : andante grazioso à 2/4 et allegro ma non troppo à 6/8.

Le **deuxième couplet** (mes. 98-179), beaucoup plus étendu, correspond au développement central de la forme-sonate. Il est effectivement d'abord basé sur une partie modulante, présentant ensuite un épisode nouveau. Dans la partie modulante on peut distinguer trois sections : la première (mes. 98) reprend en séquence en partant de mi mineur un bref dessin capricieux. La deuxième (mes. 105) développe sur une chaîne de quinte (si, mi, la, ré) un large trait de virtuosité aboutissant (mes. 118) à une section conclusive où sol majeur s'adoucit en sol mineur, restant finalement en suspens sur un point d'orgue de dominante.

C'est là (mes. 128) qu'intervient en **intermède** un épisode nouveau en sol majeur, le thème populaire « strasbourgeois » signalé **(K).** Est-ce faussement,

OUVRAGES RECENTS D'EDUCATION MUSICALE

Solfège, chant, percussion
flûte à bec, Instrumentarium Orff, etc.

Extraits du catalogue

Dandelot. ETUDE DU RYTHME, en 5 cahiers.
1er Cahier : Mesures simples - 2e Cahier : Mesures composées, chaque 8,50

Fulin. LA MENESTRANDIE, chansons et danceries du Moyen Age et de la Renaissance. Collection de Musique Instrumentale.
Fascicule 1 : Claude Gervaise, Pavane Passemaize et sa Gaillarde (1555) 7,10
Fascicule 2 : Branles gays (1547) 7,10

Gillot et Léonard. JE SUIS MUSICIEN. Première initiation au monde de la Musique. 6 cahiers.
Cahiers 1, 2, 3, chaque 7,50
Cahiers 4 et 5, chaque 9,50

Le Prev. MUSIQUES. Chants et rythmes en 6 cahiers progressifs.
INITIATION A. Rythme, Notes, Intonation 7,00
Cahier 1 : degré débutants - 118 exercices 7,00
Cahier 2 : degré préparatoire - 67 exercices 8,50

Levallois. MUSIQUE A TRAVERS CHANTS. Enseignement de la musique par les textes. Chants et exercices à une ou deux voix avec accompagnement de flûte à bec et percussion. Illustrations de G. Beuville.
Vol. 1, cl. de 6e — Vol. II, cl. de 5e — Vol. 3, cl. de 4e, chaque 10,95

Levallois et Auclert. LE SOLFEGE DANS LES CHANTS DE FRANCE, 100 exercices élémentaires et progressifs à 2 voix sans accompagnement, en clé de sol.
2 albums illustrés par G. Beuville, chaque 9,50

Levallois, Ligistin. LA FLUTE AVANT L'ORCHESTRE. Initiation à la flûte à bec. Exercices préliminaires 7,00

Levallois, Le Touzé, Ligistin. LES CAHIERS DE L'ORCHESTRE, pour flûte à bec et percussion avec chant.
Cahier 1 : Chansons françaises I - Cahier 2 : Chansons françaises II - Cahier 3 : Chants d'Europe I - Cahier 4 : Chants d'Europe II - Cahier 5 : Chants du Canada - Cahier 6 : Chants des U.S.A., chaque .. 8,50

Ligistin. ADAPTATION D'AIRS ET DE DANSES ANCIENS, pour ensemble de flûte à bec.
1er livre : XVIIIe siècle - 2e livre : XVIIe siècle, chaque 7,00
3e livre : XVIe siècle 9,50
4e livre : Epoques diverses 12,15

Manouvrier. SOLFEGE POLYPHONIQUE, pour l'initiation auchant choral et à la musique instrumentale d'ensemble. 4 cahiers, chaque 8,50

Miaille. DIVERTISSEMENTS AUTOUR DE CHANTS POPULAIRES, pour voix et instruments : flûte à bec, carillon, xylophone, guitare, percussion, 2 volumes, chaque 10,50

Millot. LA FLUTE A BEC, méthode en deux volumes pouvant être utilisés successivement ou simultanément dans une même classe.
Volume 1 : La flûte soprano - Volume 2 : La flûte alto, chaque 9,50

Paubon. LE SOLFEGE PAR LA FLUTE A BEC. Etude progressive simultanée du solfège et de la flûte à bec .. 7,00
— JEUX DE FLUTES.
Volume 1 : Monodies du XIIIe au XVIe siècle 5,50
Volume 2 : Autour de Bach 7,00
Volume 3 : Dix-huit chants populaires slaves 7,00
Volume 4 : Avec Mozart et Schubert, Fernando Sor, Gluck, Goldberg 7,00
Volume 5 : Quelques romantiques 7,00

Pendleton. 20 CANONS A CHANTER OU A JOUER, paroles françaises et anglaises.
2 cahiers, chaque 6,00



ALPHONSE LEDUC - 175, rue Saint-Honoré - PARIS 1er - Tél. 260-62-47

comme le supposent certains commentateurs, que cet épisode, un délicieux allegretto à 2/2, est intitulé andante grazioso. Cette même indication se retrouvant immédiatement après, au retour du refrain, semble confirmer cette thèse. Cette véritable gavotte est de forme-lied aba dans laquelle s'intercale avant le retour de la phrase à un bref divertissement varié du soliste. La première phrase (mes. 128), simplement chantée à deux voix par le soliste et les premiers violons en tierces parallèles, de structure bien carrée comme les danses anciennes (8 mesures), est coiffée d'une reprise de la formule finale par le tutti. Dans une deuxième phrase (mes. 138) de huit mesures à caractère de musette, le soliste utilise sa corde de sol comme bourdon. Le tutti reprend le thème sur une tenue supérieure des hautbois (mes. 146) et le soliste la complète comme précédemment, engageant pour retarder la conclusion un court dialogue avec le tutti. Avant le retour de la première phrase s'intercale une espèce de libre variation des éléments thématiques, composée d'un trait de virtuosité (mes. 158) suivi d'un élément transitoire (mes. 163). Le retour du premier thème arrondissant la forme ternaire de cet intermède se fait d'abord aux vents (mes. 169) et se poursuit au soliste soutenu par le tutti, atteignant par un accord de sixte augmentée sous une curieuse fausse relation d'octave un repos sur la dominante principale. Sur le point d'orgue (mes. 180) le soliste exécute une brève cadence.

La réexposition du refrain et du premier couplet en guise de troisième est écourtée. Le **troisième refrain** en effet ne comporte que la seule phrase Andante grazioso (mes. 180-186).

Sans pont ni transition s'enchaîne dans le ton initial de ré majeur le **troisième couplet** avec les deux éléments principaux du premier (mes. 187 et 196). Le trait conclusif (mes. 200) conduit (mes. 213) à la grande cadence principale qui précède le dernier refrain.

Ce **quatrième refrain** est complet ; mais après l'andante grazioso l'ordre des deux éléments sautillants de l'allegro ma non troppo est inversé par rapport au premier refrain. C'est le second qu'on entend d'abord (mes. 220), et le premier se développe ensuite (mes. 228) en une brève coda dans laquelle le soliste lance (mes. 232) un dernier trait de virtuosité. Et ce n'est pas par une brillante affirmation tonale, mais dans une aimable douceur que se termine ce concerto.

Le caractère léger, gracieux et dansant des thèmes, la variété des mouvements et des rythmes, la fraîcheur de l'intermède populaire qui procède encore de l'esprit de l'ancienne suite de danses, les nombreuses petites variantes avec lesquelles le soliste semble se jouer des difficultés, tout dans cette musique respire la bonne humeur d'un Mozart heureux.

par Yves HUCHER

MES CHRONIQUES AZURÉENNES

Samedi 10 *mars.* — Je m'interroge ce soir sur les devoirs du critique. Que vais-je écrire dans mon journal du pianiste Alain Mammoser ? Jeune Antibois, enfant gâté de sa ville, il vient de donner un de ces récitals qu'on aimerait pouvoir passer sous silence : mémoire et technique défaillantes, interprétation inexistante, sauf un ou deux éclairs dans Brahms. Et cependant, ce concert, il le donnait au profit de l'Union des Policiers d'Antibes et en mémoire de son père, récemment disparu. Ici même, je disais l'an dernier qu'Alain Mammoser aurait intérêt à beaucoup travailler. Ce qu'il ne semble pas avoir fait. Le journal attend mon « papier ». Où est le devoir ?

P.S. En rendant hommage au geste généreux et à la fidélité au souvenir, j'ai dit, le plus discrètement possible, ce que je croyais devoir dire. J'ai reçu, sans doute inspirée par l'intéressé, une virulente diatribe à laquelle, contrairement à mon habitude, j'ai répondu, poliment. Mon correspondant a éprouvé le besoin de me répondre à son tour, en m'expliquant les vrais motifs de ma première lettre ; ils ne sont pas publiables mais ils suffiraient à m'ôter tout regret si j'en avais. Le critique doit tout de même aider le public à distinguer le bon grain de l'ivraie...

Dimanche 11 *mars.* — Curieux rapprochement dû au hasard. Après la lamentable soirée d'hier, la révélation d'aujourd'hui. Pour moi, le mot n'est pas trop fort. Il y a douze heures, j'ignorais encore tout de John Ogdon, pianiste anglais, 1er Grand Prix du concours Tchaïkowski 1962... La notice m'apprend qu'il vient d'enregistrer l'intégrale de l'œuvre pour piano de Scriabine. Pour moi, il m'a fait redécouvrir le « mi bémol » de Liszt, cheval de bataille des meilleurs... et des autres ! Ce personnage à l'aspect pataud par le corps, léonin par la tête, a des douceurs insoupçonnées. Il met dans le moindre trait — qui n'est plus jamais de virtuosité — des reflets d'aurore, des éclats de soleil d'été, des pluies d'étoiles. Il est « dans » l'orchestre et pourtant on ne perd pas une note d'un jeu que soutient et renforce à peine la pédale. Deux « bis » tout en finesse, n'apaisent pas le délire de la salle. Alors, pourquoi John Ogdon fait-il une carrière à ma connaissance si « discrète » ? Mystère de la « célébrité »... Autre « problème » pour le critique ! En quoi modifions-nous le cours des choses ? Et si je vais écrivant partout que John Ogdon distance de loin, par la technique et par l'inspiration, les plus grands spécialistes des gammes en octaves et autres prouesses pianistiques, aura-t-il dix auditeurs de plus à son prochain concert ? Achètera-t-on mieux ses disques ? Qui me répondra ?...

Edouard van Remoortel et l'Orchestre de Monte-Carlo, entraînés, sublimés l'un par l'autre, ont été à la hauteur du soliste, de Weber à Liszt, et de Rimski à Debussy. Mais une loi devrait interdire l'exécution des « Nocturnes » amputés de leur troisième volet, pour la seule raison que Debussy a eu la malencontreuse idée d'y introduire des « voix »...

Mardi 20 *mars.* — *L'Ensemble de cuivre de Monte-Carlo* dirigé par René Croesi, était l'invité du mouvement « Culture, Loisirs, Musique » d'Antibes. Deux ans de travail, l'amitié de huit musiciens qui appartiennent au même orchestre... et ne s'y font jamais remplacer (ceci devrait être une évidence, c'est une originalité) ; une connaissance profonde de la difficile technique d'instruments redoutables... à jouer (trois trompettes, deux trombones, un tuba, un cor) ; un programme XVIe-XVIIIe siècle, plaisamment doté d'un point final moderne ; beaucoup de sérieux (différent de « tension ») sur scène récompensé par une saine décontraction dans les loges ; un chef, René Croesi, lui-même ancien corniste et toujours chef d'orchestre, qui « sait » les sept parties, parle d'un regard ou d'un doigt à ses sept camarades, a l'oreille à tout et pour chacun un regard... complice. J'ai apprécié cet ensemble, plus encore que l'été dernier à La Turbie. Un public exceptionnellement nombreux, venu par curiosité (saine) et malgré la crainte du bruit-que-font-les-cuivres (malheur aux idées toutes faites !), a su faire cette découverte avec intelligence et à protesté... contre le trop modeste refus de nous accorder quelques « bis ».

Dimanche 25 *mars.* — *Hommage à Molière* par l'Orchestre National de Monte-Carlo... Ne soyons pas cruel à l'égard des « autres » orchestres et à propos de leur... silence durant ce tricentenaire ! Haydn, Vivaldi et même Rodrigo nous montrent que « l'esprit » de Molière peut se retrouver en musique et en n'importe quel temps, sous n'importe quels cieux. La guitare de Narciso Yepes nous permet d'évoquer les luths, théorbes et autres « cordes » de D'Assoucy et des amis et contemporains de Molière. Cinq extraits de la suite de Richard Strauss, *Le Bourgeois Gentilhomme,* suffisent à montrer combien son auteur pouvait avoir d'esprit...

Le chef invité, Massimo Freccia a prouvé qu'on peut être Italien et faire preuve tout à la fois de réserve et de brio, de douceur et d'éclat, d'intériorité et d'expression gestique. L'Orchestre ? Je ne me fatiguerai pas d'écrire qu'il est exceptionnel, pour ne pas dire unique. Mais qui enrichira ma plume d'une collection d'adjectifs, expressifs et non galvaudés, dignes de cet orchestre ?

Jeudi 29 *mars.* — « La vie musicale à Antibes » : tel est le titre d'une conversation au micro de Nice-Côte d'Azur, à laquelle nous a conviés A. Peyregne, l'actif et efficace sous-directeur du « Lycée musical » de Nice. « Culture, Loisirs, Musique » est représenté par M. Bernardi, et « Les Amis de la Musique » par leur président,

René Leotardi. Le premier a annoncé le 2e festival du jeune soliste (Antibes, 27 avril - 29 juin) ; le second a parlé du Xe « Eté musical » (Antibes, juillet - septembre). J'ai parlé de l'absence de professeurs d'Education musicale dans la plupart des établissements scolaires d'Antibes (!), des difficultés matérielles et techniques que rencontrent tous ceux qui œuvrent en faveur de la musique. Aucun d'entre nous n'a voulu parler du rétablissement du festival de musique contemporaine et de jazz, brutalement décidé par le Conseil municipal, étendu à cinq semaines au lieu de deux, et placé là au mépris de « l'Eté musical » et de l'avis contraire d'un très grand nombre, pour un « rayonnement » (?) bien illusoire de la cité mais sans penser aux réactions que l'on peut craindre d'amis d'Antibes, d'habitués et d'estivants que... « l'environnement » d'une telle manifestation risque de rebuter.

Et pendant ce temps-là, « on » a supprimé le 2e Festival de Chant Choral, prévu pour mai, le plus grand succès musical antibois de la saison dernière, et pour lequel les Chorales proches et lointaines répétaient depuis de longs mois. Est-ce qu'on chanterait trop et trop bien en France ?

Allons ! Nous avons été trop réservés ou trop pressés par le temps, devant le micro, ce matin !

Dimanche 1er avril. — J'imagine un acteur... un grand, un vrai. Je suppose qu'il vient de jouer Marivaux ou Musset de façon adorable, seule façon de jouer Musset ou Marivaux. Il sort de scène et on lui dit : « Maintenant, vous jouez Ruy Blas ! » Le temps d'un entr'acte et il joue le drame romantique avec la jeunesse, la fougue, la spontanéité indispensables et naturelles pour celui qui « y croit ». Que dira-t-on de cet « acteur » ? Qu'il est un « cas » et surtout un « artiste » dans toute l'acception du terme.

Alors, c'est ce qu'il faut dire — encore ! — de l'Orchestre de Monte-Carlo qui sous la même précieuse baguette de Massimo Freccia, est passé de Vivaldi, Bach et Haydn à Tchaïkowski, et de la fraternité avec le clavecin de Veyron-Lacroix à l'ivresse délirante d'être son propre soliste et d'être un ensemble dont chaque élément est un « grand-soliste ». Les deux « premiers violons » sont en congé de maladie : en fermant les yeux, je ne suis pas très sûr que je me serais aperçu du « remplacement » par le troisième !

Lundi 2 avril. — Aux conférences de la Fondation Prince Pierre de Monaco, Jean Germain, adjoint au recteur de l'Université Libre de Bruxelles, évoque les relations, l'amitié, le « cas » de Beethoven et « l'Archiduc ». Une parfaite rigueur dans la construction, une sérieuse authenticité dans la documentation, une délicate finesse dans l'esprit : telles sont les qualités marquantes d'un exposé qui enrichit, intéresse et captive. La conclusion en était donnée par trois éléments du Quintette Pro Arte de Monte-Carlo : J.-C. Abraham, violoniste, A. Lambert, celliste, et Mme F. Laurent-Biancheri, pianiste, ont donné du *Trio à l'Archiduc*, une interprétation vivante et vibrante, fluide et lumineuse, dans un fondu harmonieux des trois partenaires dont on appréciait cependant les qualités propres. Un petit « détail » — s'il en existe pour ces sortes de choses : grâce à de petits riens (l'angle d'un tapis, le choix d'un rideau de fond, l'éclairage, la scène du palais Garnier était un salon intime et de bon goût : on sentait là le coup d'œil très sûr de l'organisateur, A. Battaini, chargé des Affaires culturelles de la Principauté.

A un lecteur. — Un de nos lecteurs, de passage sur la Côte, a lu un article concernant le départ d'Igor Markevitch comme « chef permanent » de l'Orchestre de Monte-Carlo. Il m'écrit, affolé, pour me demander... ce qui s'est passé et ce qui va se passer. De fait, une mise au point s'impose. Le Comité de Gestion de l'Orchestre a proposé au Maître un renouvellement de son contrat sur des bases nouvelles que l'intéressé n'a pas cru devoir accepter. Un point, c'est tout. Depuis trois ans, Igor Markevitch présidait aux destinées de l'Orchestre et, en dépit de ses nombreux déplacements et parfois de son état de santé, assurait la liaison entre les chefs invités. Par sa foi et ses qualités propres, il a contribué à faire de cet ensemble, ce qu'il est. Ce qu'il restera aussi, nous en sommes convaincus (au pluriel, car le « nous » désigne ici ceux qui connaissent bien l'Orchestre de la Principauté). La sévérité de son recrutement, la conscience du moindre de ses éléments, l'obligation d'assurer en personne tous les « services » (répétitions et concerts), le nombre des répétitions (soixante heures pour *Tristan*, cette saison), la qualité et la diversité des chefs invités, qui prennent contact avec l'orchestre et le font travailler une ou deux semaines avant un concert : telles sont les « recettes ». Car en l'occurrence, il n'y a pas de « secrets » : la qualité d'un orchestre dépend de la valeur de ses éléments, de son travail et de son esprit ; le ou les chefs, peu importe, font... le reste, qui est essentiel sans être majeur, ni surtout « premier ». Que ces conditions demeurent, et l'Orchestre de Monte-Carlo fera, longtemps encore, notre enchantement et celui des salles combles qui l'acclament, quels que soient le chef, le soliste ou le programme.

A nos lecteurs. — Un souhait en terminant. Que ces lignes tombent sous les yeux de nos lecteurs avant les dix concerts — dont neuf en direct — que *France-Musique* doit retransmettre entre le 4 et le 11 mai. Je n'en connais ni les programmes, ni le calendrier ni l'horaire. Mais je précise qu'on entendra l'Orchestre dont je vous parle chaque mois, celui de Monte-Carlo, l'un des concerts du Festival du Jeune Soliste d'Antibes (l'Orchestre de Nice Côte d'Azur, direction : Pol Mule, avec le violoniste Krivine, et le celliste Lodéon), l'Ensemble de Cuivres de Monte-Carlo, etc. J'espère que ces retransmissions me vaudront un abondant courrier.

UNE HEUREUSE SUGGESTION

Emanant d'un de nos fidèles abonnés, nous tenons à en faire part à tous nos amis.

Ouvrir nos colonnes à une sorte de marché d'occasion : offres et demandes transmises par nos lecteurs et concernant en priorité les partitions.

Et notre correspondant ajoute : « Ce besoin, je l'ai ressenti en préparant le C.A.E.M. lorsqu'il me fallait acheter neuves des partitions telles que celle de Wozzeck. Et je ne crois pas que seuls les étudiants seraient intéressés par une telle initiative. »

« L'Education Musicale » souhaite vivement que cette suggestion rencontre votre totale adhésion.

Nos colonnes sont donc ouvertes à vous tous.

A. M.

NOTRE DISCOTHEQUE

par Jean MAILLARD

Au plaisir de l'opulente ELEKTRA de Richard Strauss entendue dans d'excellentes conditions à l'Opéra du Rhin grâce à l'obligeance de notre collègue HIRN succède, pour mon retour en Gâtinais, celui d'une belle discothèque dans laquelle se glissent, parmi des classiques du concert et du disque, des nouveautés à l'audition desquelles on aimerait s'attarder.

Le regroupement de ces nouveautés suit un processus logique qui nous entraîne du Moyen-Age à la Renaissance et au Baroque, de la Musique pour clavier des XVIIe et XVIIIe siècles à la période romantique, d'une intéressante anthologie française aux Ecoles étrangères (Russie, Espagne). Plaisir personnel, intérêt pédagogique, prétexte à travail de groupe autour d'un sujet, nos lecteurs trouveront tout cela dans cette livraison dont l'attrait varié ne saurait lui échapper.

*
**

Voici d'abord la période dite médiévale : mille ans d'histoire que le public a peine à ne pas considérer dans une même brume grisâtre. Que dirait-il si l'on désignait sous un même terme aussi équivoque, l'espace de temps entre les six lustres du règne de Lothaire et le septennat présidentiel de Georges Pompidou : il s'agit pourtant de mille ans également !

Sous l'étiquette du STUDIO MONASTERES, marqué d'un titre un peu facile mais « dans le vent » (qui s'impose, en outre, en ces temps de renoncement et de laisser-aller) : *Immortel Grégorien,* je salue une anthologie des plus réussies. Il s'agit d'un *Grand prix du Disque* 1973 où sont réunis de prestigieux enregistrements naguère couronnés. Telle cette série de Citeaux, *Grand Prix du disque* 1949, qui me fut révélée alors, tant toute sa beauté exténuée, avec quel enthousiasme par le R.P. MAROSCEKI o.s.b. alors qu'il travaillait à sa thèse à l'Institut Catholique de Paris. Les multiples interprétations, jointes à un choix opéré dans le répertoire de l'année liturgique, laissent imaginer la richesse de cet album de deux disques, particulièrement précieux pour nos collections scolaires (1) : Communauté de l'Arche, chanteuse juive Magdalith, Chœur des moines des abbayes du Bec Hellouin, de Briquebec, de Citeaux, d'En Calcat, de Kergonan, Ligugé, Montserrat, Orval, Trimadeuc, de diverses maîtrises ou chorales. Cet album sort particulièrement à point, alors que l'Abbaye Saint-Pierre de Solesmes publie une *Histoire de la Restauration du Chant grégorien d'après des documents inédits* par Dom Pierre COMBE o.s.b., ouvrage utile à tous ceux qui veulent avoir une idée de la tâche entreprise. Pour ce répertoire, unique par sa valeur artistique et qu'il serait criminel de négliger dans notre enseignement, rappelons qu'outre les ouvrages classiques d'Histoire de la Musique, il est toujours facile de se procurer Missel romain ou manuel d'initiation, que ce soit à la procure de Saint-Pierre de Solesmes ou ailleurs.

Je manifesterai le même enthousiasme pour la quatrième édition (je crois) du classique *Trouvères, troubadours et grégorien,* également chez S.M., avec Chanterelle Lanza del Vasto, Yves Tessier et l'aimable Mildred Clary dont on eut désiré que le destin fut fabuleux. Le charme de la voix de Chanterelle n'est plus à vanter et les meilleurs connaisseurs ont été séduits, à commencer par Henri Davenson (duquel Armand Machabey se demandait en toute bonne foi : « *Quel est donc cet Américain si connaisseur ?...*) ; Henry Davenson avec lequel je ferai quelques réserves sur la prononciation du provençal ou, plutôt, de la langue d'oc. Que voilà de belles œuvres, anonymes ou de trouveurs illustres comme Bernard de VENTADOUR, MARCABRU, JAUFRE RUDEL, GUILLAUME LE VINIER, GAUTIER DE COINCI ou même, SAINT-LOUIS. Encore une page essentielle souvent jetée par dessus les moulins et qui peut cependant enthousiasmer nos élèves (2).

Renaissance et baroque.

Un beau disque parvient de cette Marche romane qu'est Liège : *Danceries Renaissance des Editeurs anversois* par l'Ensemble *Musica Aurea* de l'Université de Liège sous la direction de Jean Wolteche. Je veux deviner en filigrane de ce beau concert instrumental — qui porte le n° 9 de la collection MONUMENTA BELGICAE MUSICAE — le doux sourire de Suzanne Clercx-Lejeune, âme de l'activité musicologique et musicale dans la cité amie. Deux séries de quinze danses caractéristiques réunies sous les noms de Pierre PHALESE (ca. 1510-1573) et Thielman SUSATO (ca. 1500-1564) font appel à la faune instrumentale la plus recherchée d'un tableau de Jérôme Bosch (3).

LE CHANT DU MONDE a demandé à Paolo Possiedi un concert de *Luth de la Renaissance italienne* qui révèle des compositions savoureuses d'auteurs plus ou moins bien connus qui sont Francesco SPINACCINO, Francesco da MILANO (ca. 1497-1543), Giovanni da CREMA, Giacomo GORZANIS (ca. 1525-1578) et Cesare NEGRI (ca. 1536-1604). Les danses diverses alternent avec les ricercari ou des Fantaisies, et l'ensemble offre une large perspective sur des possibilités d'un instrument magnifique qui renaît à la vie (4).

Angelo Ephrikian — dont les travaux concernant la musique du Baroque et très particulièrement l'œuvre d'Alessandro STRADELLA (1644-1682) sont appréciés pour leur pertinence — signe chez HARMONIA MUNDI un ensemble de *Sinfonie* et *Cantates* qui attireront une nouvelle et juste attention sur ce maître romain méconnu et dont le bagage important n'est pas seulement

vocal, ou restreint au « célèbre air d'église ». On notera particulièrement le style concertant extraordinaire de la *Sinfonia* 24 dans laquelle, longtemps avant Corelli, un groupe de solistes concerte avec le *ripieno*. L'exécution du Théâtre de Bologne sous la baguette d'A. Ephrikian est remarquable de vie, de souplesse et de présence (5).

Musique de clavier 16e - 18e siècles.

En premier lieu, trois très beaux disques d'orgue de deux sources : ALPHA et ERATO.

Collection des *Discophiles Belges*, ALPHA présente dans sa rubrique *Vieilles orgues en Flandres* un concert de Gabriel Verschraegen sur l'orgue de Haringe. Je ne suis pas spécialiste et regrette l'absence du pédigré de cet instrument sur la notice placée en encart. En outre, ignorant la langue néerlandaise, j'ai peine à réaliser la composition de cet orgue riche en mixtures, avec un beau cornet ; mais je ne trouve rien concernant le pédalier ? Nous avons été habitués par des maisons comme ERATO ou CALLIOPE, ou HARMONIA MUNDI à consulter de véritables fiches techniques très précieuses, qu'on aimerait trouver dans toute collection similaire. Ceci posé, le concert est riche et éclectique avec un *Bicinium* d'Antoine BRUMEL (1460-1520), *Echo* de Gherard SCRONCX (15...-16...), *Cinq versets sur le Salve Regina*, de Van Den KERCKHOVEN (1627-1673), *Gavotte* de J.H. FIOCCO (1703-1741), la belle *Suite nº* 3 *en sol mineur* de l'organiste liégeois Lambert CHAUMONT (1635-1712) et deux *fugues* de C.J. Van HELMONT (1715-1790). Si ce disque exerce un attrait certain, on ne saurait néanmoins souscrire à la remarque du rédacteur anonyme de la notice, qui trouve plus d'envolée à Abraham Van Den Kerckhoven qu'aux maîtres Français qui l'ont inspiré : surtout « les » Couperin (je suppose qu'il ne pourrait, historiquement, s'agir que de Louis) dont la maîtrise est autrement souveraine (6).

ERATO a choisi, pour la 41e livraison de sa collection *L'Encyclopédie de l'orgue*, une présentation de l'orgue anglais Thamar de l'église Saint-Michael de Framlingham (Suffolk), instrument historique aux fonds généreux et ronds, touché par Susan Landale. S'y trouvent réunis des *Hymnes* de Thomas TALLIS (1510-1585), *Fantasia* d'Orlando GIBBONS (1583-1625), une *Carol* de John BULL (1563-1628), deux *Allegros* de Thomas THORLEY (1572-1643) et huit *Voluntaries* de Matthiew LOCKE (1622-1677), John BLOW (1649-1708), Henry PURCELL (1659-1695), John STANLEY (1713-1786), William BOYCE (1710-1779), John TRAVERS (1703-1758) et John BENNETT (ca. 1575-1640). C'est là sans conteste un disque qui comble une lacune dans un domaine intéressant et peu exploité de la musique britannique (7) : on relira avec profit à ce sujet l'excellent livre de Jacques Michon, paru en 1970 dans la *Collection U* 2 chez Armand Colin, et consacré à *La Musique anglaise*. Dans la même collection ERATO, nº 42, Claude Terrasse présente un des nouveaux instruments Kern qui rehaussent le prestige de la capitale : celui de Saint-Jacques-du-Haut-Pas. Grâce à notre ami Georges Guillard, j'ai eu récemment l'insigne plaisir d'aller entendre et ausculter le Kern de Notre-Dame des Blancs-Manteaux. Un autre instrument dû à ce grand strasbourgeois qu'est Alfred Kern se trouve à Saint-Séverin. Une restauration par ses soins du Clicquot du Palais de Fontainebleau, sous l'égide du Conservateur du Domaine, Monsieur de Cidrac, a été opérée dans des conditions remarquables. Que voilà du bel et bon ouvrage ! L'orgue de Saint-Jacques du Haut-Pas sonne magnifiquement et sert à merveille Jacques BOYVIN (ca. 1653-1756) dans un extrait de ses deux *Livres d'orgue* (1689 et 1700) dont la cote monte sans cesse à la Bourse Musicale : j'ai recensé voici peu deux disques qui lui étaient consacrés par Jean Villard aux claviers du Clicquot (rest. Boisseau) de l'église de Houdan et Arlette Heudron au J. Ourry (rest. Y. Sévère) de la cathédrale de Saintes. Jacques BOYVIN, avec la fantaisie de ses registrations, ses polyphonies nourries et solides que maîtrise parfaitement Claude Terrasse, est bien servi par ce nouveau Kern (8).

C'est à un récital de clavecin que nous invite une nouveauté PHILIPS, de « clavecin intégral » avancerai-je, car l'éminent artiste qu'est Rafael Puyana présente un *Concert de musique italienne pré-baroque et baroque* non seulement avec un choix particulièrement intéressant d'instruments variés (Ruckers-Taskin 1646-1780, Faby da Bologna 1677, Desruisseaux 1675, Baffo-Batt 1579, et Robert Gobble 1968), mais qui exploitent de surcroît le tempérament égal ou l'absence de tempérament. Le programme offre une riche perspective sur la musique italienne avec des compositions de J.A. DALZA (XVIe siècle), A. GABRIELI (1520-1586), G. FRESCOBALDI (1583-1643), L. ROSSI (1598-1643), A.B. DELLA CIAIA (1671-1755), D. CIMAROSA (1749-1801),

B. PASQUINI (1637-1710), D. ZIPOLI (1168-1726), G.B. PLATTI (ca. 1700-1763). La gravure est excellente de présence et de pureté (9).

Musiques romantiques.

Dans la série *Jeunes solistes de notre temps,* deux nouveautés CHANT DU MONDE dont la première ouvre cette rubrique romantique sous l'égide de Frédéric CHOPIN (1810-1849) ; la seconde n'apparaîtra qu'en fin de compte-rendu avec un disque consacré à Serge Prokofiev. Les auditeurs parisiens retrouveront dans ce premier disque le toucher d'une finesse extraordinaire de Vladimir Kraïnev, jeune pianiste soviétique fort applaudi lors de son passage au Théâtre de la Ville en 1971 : profondeur de la *Sonate funèbre en si bémol mineur op.* 35, rêverie de la *Barcarolle op.* 60, contrastes du triptyque de la *Fantaisie-Impromptu op.* 66 et *Scherzo n°* 2, dont le début manque de mystère alors que la *Mazurka n°* 13 est élégamment interprétée (10). C'est un disque DEUTSCHE GRAMMOPHON.

A peine moins jeune que Vladimir Kraïnev, Christoph Eschenbach se trouve déjà responsable d'une importante discographie à laquelle s'ajoute désormais l'intégrale des Préludes de Frédéric CHOPIN : outre les *Préludes de l'opus* 28 au nombre de vingt-quatre comme chacun sait ; on trouvera ici le grand *Prélude en ut dièse mineur op.* 45 et le *Prélude en la bémol majeur* de 1834, sans numéro d'opus, retrouvé en 1919 « du côté de chez Swann ». Dans toutes ces pages, le grand pianiste allemand laisse libre cours à sa nature passionnée, généreuse mais inquiète (11).

VEGA consacre un coffret de trois disques à Claude Kahn, disques difficiles à classer parce qu'hétérogènes et mettant en valeur les divers aspects de la sensibilité de ce pianiste. Le premier réunit à nouveau les 24 *Préludes op.* 28 de Frédéric CHOPIN, moins romantiques d'interprétation que ceux d'Eschenbach. Le second est un panorama musical qui s'étend de Frédéric CHOPIN (*Première Ballade en sol mineur*) au *Second Impromptu en fa mineur* de Gabriel FAURE (1845-1924) en passant par les *Rapsodies hongroises n°* 6 *et* 15 et *La Campanella* de Franz LISZT (1811-1886) et le *Clair de lune* extrait de la *Suite Bergamasque* de Claude DEBUSSY (1862-1918). Le troisième disque de ce coffret est tout entier consacré au *Concerto n°* 1 *en mi bémol mineur* de P.I. TCHAIKOVSKY (1840-1893). C'est là une bonne perspective sur la littérature du piano et qui constituerait un début intéressant pour l'ouverture d'une discothèque (12).

En 1867, à Vienne, le 1er décembre, le *Requiem allemand* de Johannes BRAHMS (1883-1897) recevait un accueil mitigé. Mais Clara Schumann, qui connaissait les mobiles directs et la foi qui avaient inspiré l'œuvre, écrivait au compositeur : « Je suis réellement possédée de ton *Requiem ;* c'est là une œuvre dont la puissance singulière ne peut qu'empoigner l'auditeur comme bien peu d'œuvres peuvent le faire. Son mélange de gravité et de poésie a de quoi transporter, de quoi apaiser tour à tour. » DEUTSCHE GRAMMOPHON enrichit son catalogue d'une fort belle gravure de cette œuvre présentée en coffret, avec, en complément logique, les *Quatre chants sérieux op.* 121. Edith Mathis, soprano et Dietrich Fischer-Diskau, baryton mêlent leurs voix à celles de l'*Edinburgh Festival Chorus* et sont soutenus par le *London Philharmonic Orchestra* sous la direction de Daniel Barenboim. « Deux faces d'une même médaille », ce jeune chef, tôt touché par l'aile de la gloire, troque sa baguette de chef contre un clavier pour accompagner Fischer-Diskau dans les *Chants sérieux.* La générosité de cet enregistrement, l'intensité d'expression qui passe au travers des sillons, le rendent précieux à tous égards (13).

Musique française.

Un nom à retenir : celui de Pierre Amoyal, déjà apprécié par plus d'un amateur. Avec l'Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo, ce jeune violoniste vient d'enregistrer chez ERATO, sous la baguette de Paul Paray, une très belle *Symphonie* d'Edouard LALO (1823-1892) laquelle arrive fort à propos pour les candidats à l'épreuve musicale du baccalauréat. Le disque est complété par une œuvre du même compositeur qu'on est fort heureux de réentendre. Tube avant la Seconde Guerre mondiale, elle se fait rare aujourd'hui dans nos programmes : la *Rapsodie norvégienne,* composée en 1881 (14).

Ecrit en 1874, le *Quatuor en si bémol op.* 41 *avec piano* de Camille SAINT-SAENS (1835-1921) est un peu le résultat d'une gageure, puisque le compositeur estimait alors que la Société Nationale ne recevait pas assez de partitions de musique de chambre. Il entreprit donc de combler cette lacune en réalisant cette composition pour piano, violon, alto et violoncelle. Très nourri de la tradition beethovénienne, le *Quatuor op.* 41 a de l'ampleur et atteste un métier qu'on imagine aisément. On dira que la remarque est conventionnelle, mais il faut néanmoins prendre le plaisir (et non la peine) d'entendre de telles pages qu'on sait gré à PATHÉ-MARCONI de nous faire découvrir dans une collection passionnante consacrée à l'auteur de *Samson et Dalila,* pour réaliser combien cette existence a été pleine de musique, d'excellente musique, objet d'admiration pour beaucoup, modèle pour plusieurs, en Europe comme au Nouveau-Monde. Notamment le juvénile *Trio en fa majeur op.* 18 pour piano, violon et violoncelle, parfait d'équilibre et de fantaisie spontanée, qui vit le jour à l'époque où le musicien était jeune professeur à l'Ecole Niedermeyer, durant une période de vacances en 1863, en Auvergne et dans les Pyrénées. L'interprétation par le Groupe instrumental de Paris (Lionel Gali, Bruno Pasquier, Robert Bex et le pianiste Jean Laforge) est parfaite (15).

DECCA réédite dans sa collection *Grands Classiques* le chef-d'œuvre de Maurice RAVEL (1875-1937) *L'enfant et les sortilèges :* Flore Wend, Marie-Lise de Montmollin, Lucien Lovano, Geneviève Touraine, Pierre Mollet, Hugues Cuenod, Adrienne Migliette, Juliette Bise, Gisèle Bobillier, Suzanne Danco, Chœur Motet de Genève et Orchestre de la Suisse Romande sous la direction d'Ernest Ansermet. Ce n'est pas l'enregistrement qui recueille tous mes suffrages, mais je l'écoute avec un



Herbert von Karajan. Imaginez qu'il vienne diriger chez vous pendant 10 jours, gratuitement, l'Orchestre Philharmonique de Berlin.

Et que vous puissiez garder ensuite les 3 disques de son concert plus un disque cadeau pour 49 F 50

Comme tout mélomane, vous avez une âme de collectionneur. Vous rêvez de la pièce unique. Celle qui fait à elle seule - ou presque - la richesse d'une discothèque.

Une offre sans précédent

Ce joyau, le voici. Sous la forme d'un coffret introuvable ailleurs que chez nous. Car ces disques ont été pressés spécialement pour vous, dans les mêmes ateliers que ceux de la célèbre marque Deutsche Grammophon. Ils comportent, par l'Orchestre Philharmonique de Berlin, direction Herbert von Karajan, les œuvres suivantes :

- Brahms - Symphonie n° 2 en do majeur op. 73
- Moussorgsky - Tableaux d'une exposition
- Ravel - Boléro
- Sibelius - Concerto pour violon en do majeur - op. 47
- Sibelius - Finlandia

Des chefs-d'œuvre universellement reconnus comme tels. Et dans une interprétation dont les critiques vous disent, ci-contre, tout le bien qu'ils pensent.

Ecoutez, sans être obligé d'acheter

C'est vrai : nous vous offrons, pour 10 jours d'audition gratuite, cette exceptionnelle " soirée Karajan ".

Mieux encore : aux 3 disques stéréo qui la composent, nous ajoutons un disque cadeau. Et, toujours gratuitement, un livret d'initiation. Ecrit exprès pour vous, il vous fera pénétrer dans la confidence des œuvres et des compositeurs, de l'orchestre et de son chef. Il vous permettra ainsi d'écouter vos disques d'une oreille avertie et d'apprécier dans ses moindres subtilités leur infinie beauté.



Le début d'un long enchantement

Car si vous acceptez ce premier pas en notre compagnie, nous vous proposerons ensuite, tous les deux mois - et toujours sans obligation d'achat - d'autres "soirées". Avec des orchestres et des chefs non moins célèbres :

L'Orchestre de Boston dirigé par William Steinberg

Le London Symphony Orchestra dirigé par Colin Davis

Les Chœurs et l'Orchestre Bach de Munich dirigés par Karl Richter

Le Concertgebouw Orchestra dirigé par Bernard Haitink

L'Orchestre Lamoureux dirigé par Igor Markevitch, etc...

Toujours gravées spécialement pour vous, elles constitueront ce prestigieux "Festival des Grands Orchestres" qui, une fois complet, formera le trésor de votre discothèque.

Et vous aurez toujours la possibilité de refuser l'envoi d'un coffret, ou de nous le retourner, ou de le garder pour le prix réservé aux souscripteurs : 99 F 50 + frais d'envoi.

Unanimité !

- **Symphonie N° 2 en do majeur op. 73.** Grâce à une interprétation très personnelle, Karajan nous donne une version très attachante de l'une des meilleures partitions de Brahms. (H.T. Bouland).
- **Tableaux d'une exposition.** "Une somptuosité et une finesse sonore exceptionnelles. L'édition référence des Tableaux". (G. Chérière).
- **Boléro.** "Une progression sonore minutieusement dosée jusqu'à l'apothéose finale". (J. Barrère).
- **Finlandia.** "Karajan signe ici une version de référence de cette partition d'un raffinement inouï" (Philidor)
- **Concerto pour violon en do majeur op. 47.** "La gravure très soignée de Deutsche Grammophon révèle dans leur plénitude les détails d'une partition merveilleusement servie par Karajan". (P. Decroix).

Le bonheur par la musique

Ce bonheur-là existe, vous le savez. Il est rare, précieux, durable. Loin de s'effriter au fil des ans, il se fortifie de lui-même, chaque jour apportant une nouvelle raison d'aimer davantage les œuvres qu'on aime déjà. Décidez qu'il sera vôtre, en accueillant aujourd'hui la première de cette longue suite de merveilles que nous vous réservons. Mais hâtez-vous : quelle que soit en effet l'importance du Club Dial, nous n'avons pu obtenir, de ces coffrets, qu'un tirage limité. Pour être sûr de recevoir le vôtre, renvoyez immédiatement votre bon d'audition.

Cadeau !

Avec les 3 disques 33 T 30 cm, "Une soirée avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin" que vous paierez seulement 49 F 50 nous vous offrons gratuitement ce grand disque 33 T 30 cm. Il comporte, toujours sous la direction d'Herbert von Karajan, quelques unes des meilleures pages de Verdi, Puccini, Massenet, Rimsky Korsakov et bien d'autres.



N'envoyez pas d'argent et postez ce bon aujourd'hui à : FESTIVAL INTERNATIONAL DES GRANDS ORCHESTRES
Club Dial - Pavé de Wissous - 92160 Antony

BON D'AUDITION GRATUITE

Envoyez-moi à l'audition gratuite pour 10 jours, le 1er coffret (3 disques + le disque cadeau) de la collection " Festival International des Grands Orchestres ". Je pourrai soit vous le retourner dans les 10 jours sans rien vous devoir, soit le garder pour le prix spécial d'accueil de 49 F 50 (+ 5 F frais d'envoi).
Par la suite je pourrai recevoir ou refuser à l'avance les autres coffrets du " Festival International des Grands Orchestres " qui me seront proposés tous les deux mois. Si je les garde, je les paierai au prix de souscription de 99 F 50 (+ 5 F frais d'envoi). Je note que je pourrai vous retourner tout coffret qui ne me conviendrait pas, et résilier mon droit d'audition gratuite à tout moment.

Nom et Prénom (en capitales) ....

Rue .... n° ....

Code Postal .... Ville ....

Signature ou celle des parents pour les moins de 21 ans.

4/17

FESTIVAL INTERNATIONAL DES GRANDS ORCHESTRES
Club Dial - Pavé de Wissous - 92160 Antony

plaisir auquel se mêle le souvenir du cours de Madeleine Olivier-Merson qui passait la partition au crible avec des candidats au C.A.E.M. dont plusieurs sont disparus aujourd'hui : Marc Séménoff, Jean Paniez... et tous ceux que je ne saurais citer ici. Leur souvenir se mêle aux sortilèges ravéliens avec infiniment de sympathie (16).

« La combinaison Max-Jacob/Francis Poulenc est une trouvaille, parce qu'il est rare qu'une composition musicale corresponde à ce point au texte qu'elle a voulu servir. » Cette remarque, extraite de quelques lignes ajoutées par Gérard Souzay à l'excellente présentation de Marcel Schneider exige un complément : à cette conjonction du poète et du musicien s'associe merveilleusement son propre talent, ses qualités très remarquables de baryton et d'interprète, sa très fine intelligence du texte de ce *Bal Masqué* de Francis POULENC (1899-1963). Il s'agit en effet d'une nouveauté PATHÉ-MARCONI ; un vrai régal avec cette cantate nogentaise, goguenarde à souhait, qu'est le *Bal masqué* auquel s'ajoutent les deux mélodies de *Parisiana*, également sur des poèmes de Max Jacob, *Cinq poèmes* de Paul Eluard, *Métamorphoses* de Louise de Vilmorin, trois *Chansons* de Federico Garcia Lorca, *Le Bestiaire* de Guillaume Appolinaire et, du même poète, *Montparnasse*, cette mélodie facile que Poulenc mit quatre années à ciseler. Dalton Baldwin est le pianiste, dont nous connaissons tous les qualités ; mais l'Ensemble instrumental que dirige Jean-Claude Casadessus est remarquable de virtuosité, de présence et de musicalité : on oublierait presque l'enregistrement de Pierre Bernac, Francis Poulenc et les musiciens de Louis Frémaux, paru chez *Véga* voici une vingtaine d'années. Ajoutons que la reproduction de la *Place Clichy* de Bonnard (que je préférerais néanmoins en haut de la pochette) prépare, par sa lumière mobile, au plaisir de ce disque qu'on aimerait trouver dans toute discothèque de qualité (17).

A la recherche du temps de Proust, nouveauté ARION, obéit à une ambition plus grande, celle de donner une dimension musicale capable de cerner l'univers proustien. Ce disque s'inscrit dans un début de collection prometteuse dirigée par Ariane Segal — *Les grands événements de la vie musicale* — et l'important encart de Claude Prey aborde tour à tour les clefs de l'œuvre : Vinteuil, la petite phrase, la Chambre... Les illustrations sonores, parfaitement choisies, sont très variées avec un éventail de mélodies allant de Pierre de BREVILLE (*La Belle au bois*), Maurice DELAGE (*Du livre de Monelle*), Reynaldo HAHN (*Quatre portraits de peintres* de Marcel Proust, *L'heure exquise*), de Gabriel FAURE (*Arpège et Inscription sur le sable*), Claude DEBUSSY (*La grotte*) et de pages instrumentales extraites d'œuvres significatives : la « petite phrase » de l'*Allegro* initial de la *Sonate op.* 75 de Camille SAINT-SAENS (1835-1921) pour piano et violon, *Romance sans parole en la bémol* de Gabriel FAURE (1845-1924), second mouvement de la *Sonate piano-violon* de Claude DEBUSSY (1862-1918) et *Oiseaux tristes* de Maurice RAVEL (1875-1937). C'est là une nouveauté précieuse pour un travail en collaboration avec un collègue littéraire (18). Les interprètes sont Flore Elphège (violon), Jean Martin (piano), Michel Carey (baryton) et Bernard Verley (récitant).

Encadré par deux Espagnols ayant œuvré sur de la matière française, ERATO inscrit en n° 12 de sa collection *Prestige de la guitare* une nouveauté de musique française, par Turibio Santos, jeune guitariste brésilien titulaire d'un premier prix du Concours international de l'O.R.T.F. De Fernando SOR, qui fit carrière en France (1778-1839), *Introduction et Variations sur l'air de Malbrough* et de Francisco TARREGA (1852-1909) une belle *Etude en la majeur* d'après Delphin Alard. Le concert français à proprement parler s'ouvre avec deux anciens maîtres : Adrian LE ROY (1 ca. 1520-1599) avec trois pièces et Robert de VISEE (1650-1725) dont la *Suite en Sol majeur* illustre bien cette forme. Plus d'un auditeur découvrira *Ségovia* d'Albert ROUSSEL (1869-1937), *Sarabande* de Francis POULENC (1899-1963), le beau *Soliloque* dédié par Henri SAUGUET (né en 1901) à la mémoire de Manuel de Falla ou *Comme un prélude* d'André JOLIVET (né en 1905) ou bien encore, *Ségoviana* de Darius MILHAUD (né en 1892) dont Turibio Santos sait, comme toujours, tirer merveilleusement parti (19).

Ecoles étrangères.

U.R.S.S. et Espagne : deux pôles de l'Europe qui se partagent cette ultime rubrique.

On aime ou on n'aime pas Dimitri CHOSTAKOVITCH (né en 1905), mais une nouveauté du CHANT DU MONDE offre une confrontation intéressante de pages chronologiquement limitées — ou peu s'en faut — de son œuvre symphonique, en même temps qu'un double aspect : celui du symphoniste pur avec la *Symphonie n° 1 en fa mineur op.* 10 de 1926 et celui du musicien soucieux de mettre en valeur le fonds musical traditionnel avec l'*Ouverture op.* 115 *sur des thèmes russes et kirghizes* (1967). L'interprétation est celle de l'Orchestre Symphonique de la Radio de l'U.R.S.S. sous la direction de Maxime Chostakovitch et Iouri Aranovitch (20).

J'ai parlé plus haut de la collection *Jeunes solistes de notre temps* du CHANT DU MONDE. Ekaterina Novitskaïa, à peine au sortir de l'adolescence, possède un métier extraordinaire au service d'une sensibilité très vive et de bon aloi, tout intérieure et dont les contrastes étonnent. Lauréate du Concours international de la Reine Elisabeth de Belgique, elle a conquis le public du Théâtre de la Ville au Printemps 1971. Elle est aujourd'hui l'interprète ou mieux l'étonnante magicienne des alchimies de Serge PROKOFIEV (1891-1953). Les délirants *Sarcasmes* op. 17 (1915), les fantasmes de *Vingt visions fugitives op.* 22 (1917), « l'âpre et dense » *Sonate n° 5 en Ut majeur op.* 135 (révision de l'*op.* 38 écrite à Paris en 1924) sont tour à tour servis par des doigts et des muscles d'acier, une rêverie infiniment tendre, une douceur féline et un charme fébrile (21).

Notre tour d'horizon s'achève avec une réédition bien utile : celle par DECCA de deux pages illustres d'un élève de Paul Dukas. Parlant d'Espagne, le lecteur a déjà songé au nom de Joaquin RODRIGO (né en 1902) dont la *Fantasia para un gentilhombre* et le *Concierto d'Aranjuez* sont parfaitement servis par Narcisso Yepes qu'accompagne l'Orchestre National d'Espagne dirigé tour à tour par Rafael F. de Burgos et Ataulfo Argenta (22).

CATALOGUE

(1) IMMORTEL GREGORIEN - **Voyages dans l'année grégorienne.**
2 x 30/33 STUDIO MONASTERES 1 SM 30.523 s. co.

(2) L'ARCHE - **Troubadours, trouvères et grégorien.**
30/33 STUDIO MONASTERES 20 SM. 30.419 s. co.

(3) DANCERIES DE LA RENAISSANCE - **Monumenta Belgicae Musicae.**
30/33 MBM 9 Leman & Gorlé 52 av. N.D. de Lourdes 1090 Bruxelles.

(4) LE LUTH DE LA RENAISSANCE ITALIENNE.
30/33 CHANT DU MONDE LDX 78.498 G.U.

(5) A. SCARLATTI - **Symphonies à deux trompettes et deux cornets.**
30/33 HARMONIA MUNDI ARCOPHON HMA 370 S

(6) **Vieilles orgues en Flandres** : HARINGE.
30/33 ALPHA DB 137 C stéréo.

(7) **Encyclopédie de l'orgue 41** : L'Orgue anglais.
30/33 ERATO EDO 241 g.u.

(8) **Encyclopédie de l'orgue 42** : L'Orgue français (J. BOYVIN).
30/33 ERATO EDO 242 g.u.

(9) **Musique italienne pour clavecin.**
30/33 PHILIPS Trésors classiques S 5802 898 SA St.

(10) Frédéric CHOPIN, **Sonate op. 35, Barcarolle op. 60, Mazurka n° 13, Fantaisie-Impromptu op. 66, Scherzo n° 2.**
30/33 CHANT DU MONDE LDX 78 518 g.u.

(11) Frédéric CHOPIN - **Préludes.**
30/33 D.G.G. Prestige 2530 231 g.u.

(12) Frédéric CHOPIN - **Préludes.**
P.I. TCHAIKOVSKY - **Concerto pour piano n° 1.**
Oeuvres de F. LISZT, G. FAURE, C. DEBUSSY, F. CHOPIN.
coffret 3 x 30/33 VEGA B 416/ 417/ 418 g.u.

(13) Johannes BRAHMS - **Ein deutsches Requiem - Vier Ernste Gesänge op. 121.**
coffret 2 x 30/33 D.G.G. 2707 066 Stéréo.

(14) Edouard LALO - **Symphonie espagnole op. 21.**
Rapsodie norvégienne.
30/33 ERATO STU 70 771 g.u.

(15) Camille SAINT-SAENS - **Trio en fa majeur op. 18.**
Quatuor en si bémol majeur op. 41.
30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 065 12075 g.u.

(16) Maurice RAVEL - **L'enfant et les sortilèges.**
30/33 DECCA Grands classiques 116.168 T Stéréo.

(17) Francis POULENC - **Le Bal masqué - Parisiana - Montparnasse - 5 Poèmes d'Eluard - 3 Chansons de Garcia Lorca - Métamorphoses - Le Bestiaire.**
30/33 EMI VOIX DE SON MAITRE C 065.12158 g.u.

(18) **A la recherche du temps de Proust** : œuvres de SAINT-SAENS, de BREVILLE, DEBUSSY, RAVEL, FAURE, DELAGE, R. HAHN.
Grands événements de la vie musicale n° 1.
30/33 ARION ARN 37169 Stéréo.

(19) **Florilège de la guitare 12 : Musique française.**
Oeuvres de VISEE, LE ROY, F. SOR, TARREGA, MILHAUD, JOLIVET, SAUGUET, POULENC, ROUSSEL.
30/33 ERATO STU 70 767 g.u.

(20) Dimitri CHOSTAKOVITCH - **Symphonie n° 1 op. 10.**
Ouverture sur des thèmes populaires op. 115.
Musique de notre temps.
30/33 CHANT DU MONDE LDX 78 515 g.u.

(21) **Serge PROKOFIEV - Sonate n° 5 pour piano op. 38/135.**
Sarcasmes op. 17 - Visions fugitives op. 22.
Jeunes solistes de notre temps.
30/33 CHANT DU MONDE LDX 78 517 g.u.

(22) Joaquin RODRIGO - **Concierto d'Aranjuez.**
Fantasia para un gentilhombre.
30/33 DECCA Grands classiques 117 233 Stéréo.

MINISTERE DES AFFAIRES CULTURELLES

Avis de concours

Deux concours en vue des Certificats d'aptitude aux fonctions de : 1) directeur, 2) de professeur de « Solfège-Spécialisé » dans les écoles de Musique contrôlées par l'Etat sont prévus, le premier à la fin du deuxième semestre 1973, le second à la fin du premier semestre.

Conditions d'admission

Peuvent être admis à concourir les candidats réunissant les conditions suivantes :

1°) Etre âgé de vingt et un ans au moins le 1er janvier 1973 ;

2°) Posséder la nationalité française depuis cinq ans au moins, sauf si la naturalisation a été prononcée au titre de l'article 64 du Code de la nationalité françise ;

3°) Etre en position régulière au regard des lois sur le recrutement de l'armée ;

4°) Jouir de leurs droits civiques et être de bonne moralité.
La clôture des inscriptions est fixée au 15 mai 1973.

Les demandes de renseignements et d'inscription à ce concours doivent être adressées à la Direction de la Musique, de l'Art Lyrique et de la Danse. Bureau de l'Enseignement et de la Formation Musicale, Section des Concours Centralisés, 53, rue Saint-Dominique, 75007 PARIS. Tél. : 555-05-39 ou 555-92-03, poste 365.

CONSERVATOIRES MUNICIPAUX DE LA VILLE DE PARIS

Œuvres imposées aux examens et concours de fin d'année scolaire (mai - juin 1973)

CLASSES DE FLUTE

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du Professeur) ; conseillé : A un enfant, de P. Paubon : Philippo.
Préparatoire :
Pavane, ne commencer qu'au numéro 3, de F. Barlow : Lemoine.
Elémentaire :
Romance, de A. Ferté : Lemoine.
Moyen I :
Madrigal, de L. Aubert : Durand.
Moyen II :
Ascanio, Air de Ballet (Taffanel). Coupure : partie de Flûte, page 2, jouer les 4 premières lignes et passer au début de la troisième page (Mi à l'8ve inférieure), de C. Saint-Saëns : Durand.
Supérieur :
a) Les classiques de la Flûte, n° 2, Sicilienne de la 2e Sonate, de J.-S. Bach : Leduc.
b) Fantaisie, de Ph. Gaubert : Mathot (chez Salabert).
Excellence :
a) Les classiques de la Flûte, n° 1, Largo e dolce, de la 1re Sonate, de J.-S. Bach : Leduc.
b) Sonatine, avec la coupure facultative, de P. Sancan : Durand.

A ces œuvres viennent s'ajouter une gamme et un arpège au choix du Jury, dans les limites du programme de la classe ; ceci pour les cours Préparatoire, Elémentaire, Moyen I et Moyen II. Articulation décidées par le Jury.

CLASSES DE HAUTBOIS

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du Professeur), conseillé : Pavane française, de J. Meyer : Delrieu (chez Eschig).
Préparatoire :
Pastourelle, de S. Lanchen : Lido Melodies (chez Chappell).
Elémentaire :
Automne, de M. Gabus : Lemoine.
Moyen I :
Gambades, de E. de Coriolis : Leduc.
Moyen II :
Sarabande et Allegro, de G. Grovlez : Leduc.
Supérieur :
Prélude et danse, de R. Planel : Leduc.
Excellence :
1er mouvement (Aria) et 2e mouvement, (Scherzo) de la Sonate, de H. Dutilleux : Leduc.

A ces œuvres vient s'ajouter une étude au choix du Professeur pour les cours Préparatoire, Elémentaire, Moyen I et Moyen II.

CLASSES DE CLARINETTE

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du Professeur), conseillé : la clarinette classique, (Lancelot-Classens), Vol. A, n° 9, Menuet, de H. Purcell : Philippo.
Préparatoire :
Andantino, de A. Weber : Leduc.
Elémentaire :
Prélude et Ballade, de M. Berthomieu : Chapell.
Moyen I :
Thème et variations (andante amabile) Rev. F. Robert. On pourra supprimer la 1re variation pour piano seul., de N. Charles-Bochsa : Ed. Ouvrières.
Moyen II :
a) Répliques, de B. de Crépy : Ed. Transatlantiques.
b) IIe mouvement (Adagio) du 1er Concerto en Fa mineur, de C.M. Von Weber : Billaudot.
Supérieur :
Solo de concours, de A. Messager : Leduc.
Excellence :
Sonatine (en entier), de P. Sancan : Durand.

A ces œuvres viennent s'ajouter une gamme, choisie par le Jury dans les limites du programme, et une étude au choix du Professeur, ceci pour les Cours Préparatoire, Elémentaire, Moyen I et Moyen II.

CLASSES DE BASSON

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du Professeur), conseillé : Concertino, a) Adagio median ; b) Allegro inital. Le vivace final ne sera pas demandé à l'examen, de M. Cecconi : Philippo.
Préparatoire :
Trois pièces faciles, n° 3, Marche, de H. Vachey : Delrieu.
Elémentaire :
Fanfaronade, de P. M. Dubois : Rideau Rouge.
Moyen I :
Bassonnerie, de R. Bernier : Leduc.
Moyen II :
Sonatina, de O. di Domenico : Leduc.
Supérieur :
Sonatine, de A. Tansman : Eschig.
Excellence :
Concerto Ironico, a) n° II Pretissimo, b) N° III Andante, c) N° IV Allegro vivo, de P. M. Dubois : Rideau Rouge.

A ces œuvres vient s'ajouter une étude au choix du Professeur pour les Cours Préparatoire, Elémentaire, Moyen I et Moyen II.

CLASSES DE SAXOPHONE

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du Professeur), conseillé : Chant Elégiaque, de A. Beaucamp : Leduc.
Préparatoire :
Suite brève, n° 2, Gavotte, de M. Berthomieu : Lemoine.
Elémentaire :
Suite romantique, n° 5, Conte de Noël, de R. Planel : Leduc.
Moyen I :
Complainte andalouse, de C. Espejo : Lemoine.
Moyen II :
Sonate sportive (en entier), de A. Tcherepnine : Leduc.
Supérieur :
Divertissement (en entier), de P. M. Dubois : Leduc.
Excellence :
Sérénade, de R. Boutry : Salabert.

A ces œuvres viennent s'ajouter une gamme, choisie par le Jury dans les limites du programme, et une étude au choix du Professeur, ceci pour les Cours Préparatoire, Elémentaire, Moyen I et Moyen II.

(A suivre)

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

icn - vaux-le-pénil - 437.29.28 Dépôt légal 2e trim. 1973 Directeur-Gérant : A. MUSSON